

**Szegedi Tudományegyetem  
Irodalomtudományi Doktori Iskola**

**Hernádi Mária**

**Párbeszédformák Nemes Nagy Ágnes költészetében**

**Témavezető tanár: Dr. Kovács András egyetemi docens**

**Szeged, 2004.**



## Köszönetnyilvánítás

Köszönetet szeretnék mondani azért, hogy dolgozatom *párbeszédek* erőterében formálódhatott.

Köszönettel tartozom elsősorban témavezetőmnek, **Dr. Kovács Andrásnak**, akinek jóvoltából megismerkedhettem Martin Buber gondolatrendszerével. Az ő állandó figyelme, biztatása, szakmai és emberi segítsége és tanácsai nyomán született a hajdani szemináriumi dolgozatomból disszertáció. Hálás vagyok a tanár úr körül összegyűlt „több generációs” szemináriumi csoport minden idősebb és fiatalabb tagjának (külön köszönettel **Rákosi Mariannának**, **Papp Szilviának**, **Iván Zsuzsannának** és **Szajkó Eszternek**), akik egy egész szemeszteren keresztül – többen annál tovább is – lelkiismeretes bírálói, és a beszélgetések során formálói is voltak a születő szövegnek. Diáktársaim közül elsősorban **Urbanik Tímeának** szeretnék köszönetet mondani, aki témavezetőm mellett a legfigyelmesebb olvasóm és kritikusom volt a három év során, mialatt a dolgozat íródott. Kovács András tanár úrtól és *tanítványaitól* nemcsak az irodalomról való gondolkodás egy módját, hanem egy magatartást is alkalmam nyílt megtanulni, bensővé tenni: ennek a magatartásnak a gyökere a párbeszéd, a figyelemteli kapcsolatban-lét szövegekkel és olvasókkal.

Korábbi diáktársaim közül köszönettel tartozom **Hartai Ilonának**, aki először hívta fel a figyelmemet az „Éjszakai tölgyfa” című versre és Nemes Nagy Ágnes költészetére, s akinek szakdolgozata jelentős motivációs forrásom volt. Az ő személyéhez kötődik az a verssel kapcsolatos „ős-dialógus”, amellyel a disszertáció líraértelmezése kezdetét vette.

Tanáraim közül szeretnék köszönetet mondani **Dr. Bányai Jánosnak**, aki először hívta fel figyelmemet Bahtyinnak és Rilkének azokra a szövegeire, amelyek a Nemes Nagy Ágnes-versek megértéséhez alapvető fontosságúnak bizonyultak, illetve **Dr. Ilia Mihály**, **Dr. Szigeti Lajos Sándor** és **Dr. Olasz Sándor** tanár uraknak, akik értékes tanácsokkal és ötletekkel segítették munkámat.

Különös köszönettel tartozom **Dr. Lengyel Baláznak**, aki levelezésünk során felbecsülhetetlen értékű irodalomtörténeti és kortörténeti információkkal gazdagította munkámat, s aki amellet, hogy mindvégig olvasta, bírálta és értékes megjegyzésekkel kísérte elkészült dolgozatrészleteimet, nehezen beszerezhető forrásmunkák, tanulmányok, köny-

vek elküldésével is támogatott. Ezek mellett külön szeretném megköszönni neki azt a személyes bizalmat, amellyel leveleiben kitüntetett, amikor Nemes Nagy Ágnesre, nemcsak mint költőre, hanem mint kivételes egyéniségű emberre is ráirányította figyelmemet.

Köszönettel tartozom a *Juhász Gyula Tanárképző Főiskolán tartott kurzusaimon résztvevő tanítványaimnak*, akik a szemináriumi beszélgetések során készséggel és nagy nyitottsággal kapcsolódtak bele a Nemes Nagy-szövegek és az olvasók dialógusába. Az életműről való gondolkodásomat nemcsak értékes meglátásaikkal, hanem lelkesedésükkel is segítették.

Köszönetet szeretnék mondani a *Juhász Gyula Tanárképző Főiskola Irodalom Tan-székén dolgozó kollégáimnak*, amiért munkámat lehetővé tették, és a *Faludi Ferenc Akadémia*nak, amely két éven át ösztöndíjjal támogatta kutatásaimat.

Végül szeretném megköszönni *családomnak* és a *Szent Imre Szakkollégium lakóinak*, hogy mindvégig kedvező körülmények között és jó légkörben dolgozhattam.



## Tartalom

<u>Bevezetés</u> .....	5
<u>I. Egy találkozás története (Ontológiai dialogicitás Nemes Nagy Ágnes költészetében)</u> .....	23
I./1. <i>Befelé a találkozásba</i> .....	23
I./1.1. Elmosódó körvonalak.....	23
I./1.2. Egység és egybenövés.....	29
I./1.3. A Másikban élő Én.....	43
I./2. <i>Egy találkozás története (Éjszakai tölgyfa)</i> .....	49
I./3. <i>Kifelé a találkozásból</i> .....	77
I./3.1. Az Én-ben élő Másik.....	77
I./3.2. Sebzettség és megnyílás.....	87
I./3.3. Szilárduló körvonalak.....	93
<u>II. A találkozás látványa (Retorikai dialogicitás Nemes Nagy Ágnes költészetében)</u> .....	107
II./1. <i>A retorikai dialogicitás változásai a korai és az érett Nemes Nagy-lírában</i> .....	111
II./1.1. Párbeszédessé szervezettek.....	111
II./1.2. A szókép-szerkezetek dialogicitása.....	121
II./2. <i>Retorikai dialogicitás a kései Nemes Nagy-lírában</i> .....	136
II./2.1. Az „Egy pályaudvar átalakítása” ciklus kompozíciója és ars’poeticája.....	136
II./2.2. Nemes Nagy Ágnes prózaversei.....	152
II./2.2.1. A prózavers műfaja.....	152
II./2.2.2. „A Föld emlékei” kötet prózaversei.....	162
II./2.2.2.1. A filozófikus prózavers ( <i>Egy pályaudvar átalakítása; Az utca arányai; Villamos-végállomás</i> ).....	163
II./2.2.2.2. A prózavers mint szerepjáték ( <i>A macskák bátorsága</i> ).....	177
II./2.2.2.3. A képleiró prózavers ( <i>Az utca arányai; Múzeumi séta</i> ).....	180
II./2.2.2.4. A „létösszegző” prózavers ( <i>Teraszos tájkép, A Föld emlékei</i> ).....	191
II./2.2.3. Hátrahagyott prózaversek.....	200
II./2.2.3.1. Az esszészerű prózavers ( <i>Falevél-szarak</i> ).....	200
II./2.2.3.2. A prózavers mint megszólító beszéd ( <i>Istenről</i> ).....	206
<u>Befejezés</u> .....	215
<u>Felhasznált irodalom</u> .....	219

## Bevezetés

(1. *Nemes Nagy Ágnes költészetének befogadástörténetéhez*) „A mű világba-lépését, tapasztalhatóvá – Az-zá válását egy intim beszélgetés, a Te mondása előzi meg, és sorsa ezután is a beszélgetés marad, hiszen szüntelenül készen áll arra, hogy a befogadás során valaki számára újra Te-vé legyen. A műalkotás tehát elválaszthatatlanul beleszövődik a világba, melyet a viszonyba-kerülés és egymásra-hatás lehetősége szervez.”<sup>1</sup> Bár Nemes Nagy Ágnes költészetét már első kötetének bírálói (*Kettős világban* 1946) jelentős, és az Újhold-kör leginkább meghatározó művének tartották<sup>2</sup>, „világba szövődése” – legalábbis a hivatalos kritika szintjén – még jó ideig váratott magára. Az 1946-1949-ig megjelent kritikák zömét értetlenség és bizonytalanság jellemzi. Ennek többek között talán az az oka, hogy „a kor befogadási hagyományát még mindig elsősorban az élménylíra elvárás-horizontja határozta meg, mely a műalkotásban megtörténő igazságot szemantizálva nyelven kívüli szilárd pontokhoz viszonyítja, és kizárólag kifejező, illetve referenciális funkciót tulajdonít neki, a beszédben pedig a személyességet teszi általánossá, tehát pszichologizálva alkotja meg a jelentést.”<sup>3</sup> Nemes Nagy Ágnes költészete ezen élménylíra elvárás-kategóriájába „nem fér bele” – a kritikák ezért többnyire csak a szövegvilág – valóban meglévő – ellentétes pólusait próbálják több-kevesebb sikerrel megragadni<sup>4</sup>: az ellentétekből létrejövő egységét azonban többnyire nem érzékelik. Ezeket az ellentéteket többnyire ugyanott: az értelem és érzelem; a nőiesség és a férfiasság sarkpontjai közt állítják fel. Nemes Nagy Ágnes költészetét (és általában véve az Újhold-kör líráját) „az értelem költészetének” tartják<sup>5</sup>; Csorba Győző „nőiesnek”<sup>6</sup> (ez cikke szerint az ösztönök és érzelmek

<sup>1</sup> Szűcs Terézia: *Mi és a Nap. Nemes Nagy Ágnes: Ekhnáton – Martin Buber: Én és Te.* = Pannonhalmi Szemle 1996/3. 108. o.

<sup>2</sup> SCHEIN Gábor: *Nemes Nagy Ágnes költészetének fogadtatása.* = Orpheus 1995/1996. 20. o.

<sup>3</sup> *im.* 25. o.

<sup>4</sup> *im.* 21. o.

<sup>5</sup> RAJNAI László: *Negyedik nemzedék.* = Sorsunk 1948/1 24-33. o.; SOMLYÓ György: *Költők és utak.* = Újhold 1947/1-2 61-65. o.; VIDOR Miklós: *Kettős világban.* = Vigilia 1947/4. 254-255. o.; stb.

<sup>6</sup> CSORBA Győző: *[Kettős világban].* = Sorsunk 1947/2. 127. o.

rabságát jelenti), Sötér István „férfiassnak”<sup>7</sup> érzi a versek légkörét.<sup>8</sup> Az „érteni nem tudó” kritikák alapvetően jóindulatú értelmezései mellett egyre erőteljesebben kezd érvényesülni az „érteni nem akarók” kifejezetten rosszindulatú véleménye (értelmezésnek ez már bajosan nevezhető).<sup>9</sup> Az ideológiailag elfogult, irodalmon kívüli elvárásokkal közelítő, támadó kritikák valójában az egész Újholdas csoportnak szólnak. A Lengyel Balázs és Nemes Nagy Ágnes által 1946-ban alapított *Újhold* folyóirat neve akkoriban a „maradiság”, az „elefántcsont-filozófia” szimbólumává, sőt, egyenesen szitokszóvá vált. „Bárhol, a legkülönbözőbb fővárosi vagy vidéki lapokban, ha egy-egy induló ifjú vagy törekvő lapszerkesztő irodalmi hozzáértését s főként elvhűségét bizonyítani akarta, minket vett elő”<sup>10</sup> – emlékszik vissza a főszerkesztő, Lengyel Balázs. S bár Rónayt, Pilinszkyt, Mándyt és a kör többi tagját is bőségesen érik támadások, Nemes Nagy Ágnes mintha kiemelt középpontja lett volna az „újhold-céltáblának”: leginkább az ő művein „demonstrálta” elutasító álláspontját a hivatalos kritika.<sup>11</sup> Ezek gyakran nyílt fenyegetéssel érték fel, például a következő részlet: „[Nemes Nagy Ágnes] tartalmatlanná vált intellektualizmusa mikor éli föl utolsó tartalékát, az utolsó variációit is? S ha belső ürességét tudja is leplezni ideig-óráig régi közönsége előtt, meddig elégíti ki önmagát ezzel a vérnélküli árnyköltészettel, látszat-költészettel? S vajjon nem akkor fog-e új tájékozódási pontok után nézni, mikor már késő lesz, mikor mostani költői modora levehetetlen ruhaként tapad majd rá?”<sup>12</sup> A fenyegetések valósággá váltak: az *Újhold* folyóirattól megvonták a lapkiadási engedélyt, a költőnő pedig (társaival együtt) csaknem tíz évig nem publikálhatott újabb verseskötetet. Ennek megfelelően 1948 után a kritika részéről is hosszú hallgatás következik, amely egészen az ötvenes évek végéig, Nemes Nagy Ágnes második verseskötetének (*Szárazvillám* 1957) megjelenéséig tart. Az ekkor napvilágot látott ismertetések, elemzések már kevésbé ellenségesek, de a megítélést tekintve nem kevésbé bizonytalanok e költé-

<sup>7</sup> SÖTÉR István: *Négy nemzedék*. Pallasz, 1984. 263. o.

<sup>8</sup> A későbbi kritikákban már nincs jelen a férfi-női lényeg szembeállítás. Egyedül Alföldy Jenő tér ki erre a kérdésre, az ő megfontolásra érdemes véleménye azonban az ellentétek egységének meglátását tükrözi, s ezáltal a megértésnek egy magasabb szintjéről ad hírt: „...az anyag érzékelése, a fiziológiai képek sokasága, a lét műhelyében való, anyai eredendő jártasság (anyag és anya közös eredetű szó a magyarban és számos más nyelvben!) – nem férfiass, hanem asszonyi, bár nem feltétlenül »feminin« jelenség: »Én szeretem az anyagot s gyakran gondolok csontjaimra.« Az azonban, hogy ebből az introverzióból törvényt fogalmaz, nem asszonyi vagy férfi tulajdonság, hanem költői tudás.” ALFÖLDY Jenő: „Mesterségem, te gyönyörű”. *Nemes Nagy Ágnes költészetéről*. = Jelenkor 1974/5. 465. o.

<sup>9</sup> LUKÁCS György „individualista elefántcsonttorony-tiltakozásnak” minősítette az Újhold-kör poétikai törekvéseit, s e jelenséget a kapitalizmus visszamaradt termékének tartotta. „1949-ben már minden kritika a lukácsi ítéletet visszhangozza...” (Schein Gábor: *im.* 21-22. o.)

<sup>10</sup> LENGYEL Balázs: *A Márciusi Fronttól az Újholdig*. In: *Újhold-Évkönyv* 1986/1. Magvető, 1986. 486. o.

<sup>11</sup> Ennek a demonstrációnak másik neves céltáblája Babits Mihály, aki Nemes Nagy Ágnes közvetlen költő-elődjének tart. Lásd pl.: LUKÁCS György: *Babits Mihály vallomásai*. = *Új Hang* 1941/6 16-35. o.

<sup>12</sup> LUKÁCSY Sándor: *Seregszemle*. = *Magyarok* 1948/4 383. o.

szettel szemben. Méltatják a versek formai kimunkáltságát, de az értelmezések jórészt ugyanazt az ellentétekre építő stratégiát alkalmazzák, mint az első kötet kritikái. Kardos László például a „hibátlan, izmos, érett” versformák mögött egy „gyötrődő, tétova, zilált, egyensúlytalan” ember tartalmait véli felfedezni, a tartalom és a forma szembenállását látva ebben. Kifogásolja ezen felül, hogy a versek nehezen érthetőek, „a költő bizonyos pontokon nem tudja objektíven is, azoknak a szemével is látni alkotását, akikkel közölni akarta magát, akiknek írt”, megelégszik azzal, hogy saját maga számára világos a mondandója.<sup>13</sup> Ezekben a kritikákban az értetlenség ellenére érződik valamiféle bocsánatkérő-békülő gesztus<sup>14</sup>, ezzel együtt viszont némi türelmetlenség is, amit a mai olvasó műfajidegen, már-már indiszkrét személyeskedésnek is érezhet, hiszen annyira egyértelmű, hogy itt már nem Nemes Nagy Ágnes költészetének, hanem személyének szól a kritika: „Aggódva és nyugtalanul nézzük egy jeles költő verseit” – fogalmazza meg Kardos László, aki a „merevség” és a „konkrét és aktuális magyar élettel szemben érzett feszélyezettsége” feloldódását várja a költőnőtől.<sup>15</sup>

Azonban Nemes Nagy Ágnes nem enged a „feszélyezettségéből”, s esze ágában sincs szabadságát és etikai-esztétikai álláspontját feladva „új tájékozódási pontok” után nézni.<sup>16</sup> Az átmeneti oldódás után tehát újabb kritikai (és kritikus) hallgatás következik, ami egészen a hatvanas évek közepéig tart.

„A vers nem nyugszik addig, amíg elébe nem megy ennek a másiknak, akiről már feltételezi, hogy talán hozzá tartozik, s hogy semmi nem köti, hogy szabad, hogy befogadásra nyitott.”<sup>17</sup> A Nemes Nagy-költészet és az értelmezői kritika *valódi* párbeszéde csak a hatvanas évek végétől indul meg, tehát körülbelül húsz évvel az első kötet megjelenése után – innentől azonban töretlen és folyamatos. Ez egyrészt az irodalompolitikai pártosság enyhülésével, másrészt az olvasói elváráshorizont lassú és látens változásával magyarázható: az élménylíra befogadói „egyeduralma” a hatvanas évek közepére megtörik. A versekkel találkozó olvasókat lassanként már valóban „semmi nem köti” (sem ideológiailag, sem esztétikailag), „szabadon” és „befogadásra nyitottan” kezdenek viszonyulni a Nemes Nagy-szövegekhez is.

<sup>13</sup> KARDOS László: *Szárazvillám*. = Nagyvilág 1957/2 315. o.

<sup>14</sup> „Miért hallgatott tíz éven át ez a tehetséges költő?” – teszi el például a kérdést tanulmánya bevezetőjében Kardos László (*im.* 314. o.)

<sup>15</sup> *im.* 316. o.

<sup>16</sup> Nemes Nagy Ágnes több írásában is utal rá, hogy a hivatalos irodalompolitika sokféle módon próbálta őt megnyerni céljainak – kísérleteik azonban nem jártak sikerrel. (Lásd pl.: NEMES NAGY Ágnes: *Látkép gesztenyefával*. 410-411. o.)

<sup>17</sup> Paul Celan *Meridián* című művét idézi Lévinas: LÉVINAS, Emmanuel: *Paul Celan – A létől a másig*. (ford. Varga Mátyás) = Nagyvilág 2001/9 1416. o.

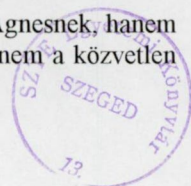


Az értelmezéstörténet, mű és befogadó párbeszéde persze bűvópatakként létezett és növekedett abban a csaknem húsz esztendőben is, amikor nem kaphatott nyilvánosságot. Ennek legékesebb bizonyítékai azok a hatvanas évek végén „teljes fegyverzetben” felbukkanó, értő és igazi szakmai igényességgel megírt tanulmányok (Rónay György, Bányai János és Alföldy Jenő tanulmányai), amelyek már nem a szöveg mögött álló, „ideológiailag megbízhatatlan” szerzőt lesik értetlenül, ugrásra készen, vagy próbálva előcsalogatni valamivel – a költői szövegeket bűvőhelynek és magaslesnek tekintve, ahonnan vadászni lehet az ellenségre – hanem valóban a *versekkel* (ekkorra már szinte a teljes költői életművel) folytatnak párbeszédet, *igazi* figyelemmel fordulva feléjük.

Rónay György az elsők között írt kritikát az 1967-ben megjelent *Napforduló* kötetről. Ez az írás „teljes fegyverzetéből” – érett és letisztult szövegértelmezői eljárásmodjából – ítélve egy olyan olvasó „naplója”<sup>18</sup>, aki a maga Nemes Nagy Ágnes-naplóját nem tegnap, de legalább húsz éve kezdte el írni, s e költészettel való „beszélgetését” sosem sem szakította meg.<sup>19</sup> Olyan olvasó hangja ez, aki már réges rég utakat talált ezekhez a versekhez, s most szerényen felmutatja régóta rajzolódó, gazdag „térképeit”. Filozófiai megalapozott gondolatmenetében rávilágít arra, hogy a Nemes Nagy-költészet értelemközpontúsága nem áll ellentétben a líraisággal, hiszen a versnek, bár nem vezethető le az értelemről, gerince mégis az *értelem*. Elsőként érzékeli, hogy a versvilágot a *létezés értelmének* keresése szervezi („raison d’être” – a létezés mibenléte értelmében) – s fogalmazza meg azt a heideggeri meglátást, hogy a létezés nem egy elvont, személytelen gondolati konstrukció, hanem a *lehető legszemélyesebb valóság*, amiről lírai alkotásban szó lehet. Ez az értelmezői „útvonal” egyszersmind válasz az „értelem és érzelem” ellentétének régi befogadói kérdésére. Rónay a Nemes Nagy Ágnes-i „objektív tárgyias költészet” mibenlétének megvilágítására is kísérletet tesz: „Tárgyi, anyagi, elemi líra [ez]; de anyaga nem »holt anyag«, hanem sajátos súly, tartalom, jelenlét: élő anyag, maga is állandóan a létezésnek azon a peremvidékén, ahol – nemléte állandó partján – a fenyegetett lét a leghangsúlyosabban »valósítja meg« magát és lényegét a Semmivel szemben. [...] A »között« helyzete nem sehol-nem-levés, hanem ellenkezőleg, a létezés a dolgokból sugárzó erők metszőpontjában; tehát hevített, telített létezés, maximális

<sup>18</sup> RÓNAY György: *Az olvasó naplója. [Napforduló].* = Vigilia 1967/10

<sup>19</sup> Ez annál is inkább valószínű, mert Rónay György nemcsak a kritikus volt Nemes Nagy Ágnesnek, hanem a barátja is – nemcsak etikai magatartásuk és esztétikai álláspontjuk volt szinte azonos, hanem a közvetlen baráti körük is.



feszültséggel élés.”<sup>20</sup> Rónay György arra is rámutat, hogy Nemes Nagy Ágnes „nagyfeszültségű” költészete *mitoszkereső és mítosztermelő, de nem mítosz-reprodukáló* líra.<sup>21</sup>

Hasonlóan szemléletfordító Bányai János tanulmánya, amelyben a kritikus elsőként említi érték gyanánt a vizsgált költészet kontinuitását, a hagyományba való tudatos beépülését, a poétikai szabályok érvényének betartását – helyére téve ezzel azt a régi vádat, miszerint az Újhold-kör „műfordító és epigon-nemzedék”.<sup>22</sup> Felhívja a figyelmet a Nemes Nagy-versek „kerekségére”, *zárt belső architektúrájára*: „Minden versének szilárd magja van, és ha csak néhány soros is a vers, a mag hajtásai nem nőnek át a másik versbe, kilombosodnak, és gyümölcsük beérik egy helyben.”<sup>23</sup> A tárgyvers funkcióját Rónay Györgytől és a későbbi szakirodalomtól eltérő módon értelmezi: az ember tárggyal való azonosságának, *eltárgyasulásának, elszemélytelenedésének* kifejezőjeként<sup>24</sup> – s ebben az elszemélytelenedésben látja a Nemes Nagy Ágnes vers újdonságát: „Alig lehet mélyebben és teljesebben értelmezni a névtelent, mint makacsul beépülni, mint vállalni azt a személytelenséget, amit egy tárgy, egy szobor, egy legenda rejt magában. Az eleven test dermed meg a kőben, az eleven test személytelenedik el a mozdulatlanságban.”<sup>25</sup> A tárgy, a tárgyiasság Bányai János számára *eszközlétet* jelent.<sup>26</sup>

Alföldy Jenő a Nemes Nagy Ágnes-költészetet egységes egésszé szervező motívumláncokra hívja fel a figyelmet – ahogy tehát Bányai János az *egyes versek* zártságát, ő az *életmű* zártságát és koherenciáját hangsúlyozza: „...a jelképek nem élnek önálló életet. Együttes viszonyaikból, összefüggéseikből, megfeleltetéseikből sejlik fel egy transzcendens világ képe.”<sup>27</sup> Rámutat a konkrét és az elvont egységére – arra, hogy a „sziklanehez valóságelemek” és a „légiesnél anyagtalanabb platoni ideavilág” azonosak: egyetlen valóság különböző arcai Nemes Nagy Ágnes versvilágában. E költészet „intellektualizmusa” Alföldy szerint nem *képekben gondolkodást* jelent, hanem *gondolkodó képek* jelenlétét.<sup>28</sup>

<sup>20</sup> RÓNAY György: *im.* 705. o. – Rónay György meglátását majdnem harminc évvel később Simon Balázs gondolja tovább, vallástörténeti szempontból vizsgálva az Ekhnáton-ciklust: SIMON Balázs: *Ekhnáton és a Szent. Értelmezési kísérlet.* = Orpheus 1995/1996.

<sup>21</sup> *im.* 706. o.

<sup>22</sup> A negyvenes évek jellegzetes megfogalmazását idézi HUBAY Miklós: H. M.: „Hol vannak az új magyar költők?” = Magyarok 1947/7 524. o.

<sup>23</sup> BÁNYAI János: *A költészet helyzetei II. A forma mint gesztus [Napforduló].* = Híd 1968/1 23-24. o.

<sup>24</sup> Bányai János felvetésével Mészöly Miklós tárgyértelmezésc mutat rokon vonásokat: MÉSZÖLY Miklós: *Hódolat és csend a költő sírjánál.* = Magyar Hírlap, 1991. augusztus 30.

<sup>25</sup> BÁNYAI János: *im.* 27. o.

<sup>26</sup> *im.* 28. o.

<sup>27</sup> ALFÖLDY Jenő: *Nemes Nagy Ágnes: Napforduló.* = Kortárs 1969/2 313. o.

<sup>28</sup> *im.* 314. o.

A hatvanas évek végétől a kritika folyamatosan foglalkozik a Nemes Nagy-lírával. Az életmű igazi „feltámadása” azonban a hetvenes és nyolcvanas évek fordulójára esik: az esszékötetek megjelenésével<sup>29</sup> Nemes Nagy Ágnes a figyelem középpontjába kerül, jó értelemben vett „divat lesz” róla írni. Ekkoriban fiatal írók, költők és kritikusok (Esterházy Péter, Nádas Péter, Tóth Judit, Székely Magda, Tandori Dezső, Fodor Ákos, Marno János, Sziveri János, Márton László, Balassa Péter, Takács Zsuzsa, Tolnai Ottó, stb.) hosszú sora „fedez fel” magának az újholdasokat – s az irodalmi „apakeresés” e korszakában az új művészgeneráció folytatható hagyományra talál Ottlik, Mészöly, Mándy, Pilinszky, Nemes Nagy és társaik életművében. Többek között ezek a fiatalok publikálnak majd az 1986-ban (újra)induló Újhold-Évkönyvben, amely a hajdani Újhold folyóirat reinkarnációjaként 1991-ig, Nemes Nagy Ágnes haláláig évente kétszer jelenik meg. 1991 után az életművet feldolgozó tanulmányok, ismertetések, kritikák sorát személyes visszaemlékezések gazdagítják Lengyel Balázs, Polcz Alaine, Tandori Dezső és mások tollából.<sup>30</sup>

Az életművel való értelmezői párbeszéd Nemes Nagy Ágnes halálának öt éves évfordulóján, 1996 körül válik a legintenzívebbé: a korábbi értelmezések számtalan új „útvonallal” egészülnek ki. 1995-ben napvilágot lát Nemes Nagy Ágnes teljes, posztumusz verseskötete<sup>31</sup> és Schein Gábor monográfiája<sup>32</sup>, 1996-ban pedig az Orpheus folyóirat tematikus Nemes Nagy-száma<sup>33</sup> és a Nap Kiadó tanulmánykötete az *In memoriam* sorozatban.<sup>34</sup> Schein Gábor széleskörű filozófiai és irodalomelméleti megalapozottságú könyve nagyszabású és eredményes kísérlet a Nemes Nagy-líra átfogó értelmezésére és korszakolására, illetve az életmű kevésbé reflektált részeinek elhelyezésére a nagy egészben (pl. prózaversek). Az Orpheus folyóirat száma az új értelmezések izgalmas gyűjtőhelye: a különböző irányú, járt és járatlan utak csomópontja, ahonnan sokféle elágazáson indul el a Nemes Nagy-költészetről való későbbi kritikai gondolkodás. A Nap Kiadó tanulmánykötete nívós válogatást közöl megjelent és meg nem jelent írásokból: a

<sup>29</sup> 1975: *64 hattyú*; 1982: *Metszetek*; 1984: *A hegyi költő* (később – 1987: *Látkép gesztenyefával*; 1988: *Szőke bikkfák*)

<sup>30</sup> LENGYEL Balázs: *Két Róma. Emlékezés, 1948-1993.* = Orpheus 1994/2-3. 4-43. o.; POLCZ Alaine: *Nemes Nagy Ágnes halála – költészetében.* = Kortárs 1994/1. 77-81. o.; POLCZ Alaine: *Történet négyünkéről.* [Polcz Alaine, Mészöly Miklós, Nemes Nagy Ágnes és Lengyel Balázs 1956 októberében.] = Újhold-Évkönyv, 1991/2. 289-298. o.; TANDORI Dezső: *A magam mindenkori és nem változó Nemes Nagy Ágnes-képe.* = Orpheus 1995/1996. 9-14.; SZABÓ Magda: *Sztélé.*; *Ekhnáton arcai.* in: Nemes Nagy Ágnes: *Erkölc és rémület között.* Nap Kiadó, 1996. 161-167. o.; 338-344. o.; ÁCS Margit: *Madár a vállán.* = Orpheus 1995/1996. 185-190. o.; stb.

<sup>31</sup> *Nemes Nagy Ágnes Összegyűjtött versei.* (szerk. LENGYEL Balázs) Osiris-Századvég 1995.

<sup>32</sup> SCHEIN Gábor: *Nemes Nagy Ágnes költészete.* Belvárosi Könyvkiadó, 1995.

<sup>33</sup> Orpheus 1995/1996, 17. (VI. évfolyam 1.) szám

<sup>34</sup> NEMES NAGY Ágnes: *Erkölc és rémület között. In memoriam Nemes Nagy Ágnes.* (Szerk.: Lengyel Balázs-Domokos Mátyás) Nap Kiadó, 1996.

kötet műfaji és tematikus sokfélesége révén a lehetséges értelmezéseknek, az életműhöz való viszonyulásnak szintén sokféle útvonala válik láthatóvá.

A hatvanas-, de különösen a hetvenes évek végétől a Nemes Nagy Ágnes-líráról szóló értelmezéseket olvasva tanúi lehetünk annak a folyamatnak, amelynek során „a vers (Buber kategóriáival) »szüntelen párbeszéddé válik, ...találkozásokká, olyan úttá, melyen egy hang indul el az éberen figyelő te felé.«”<sup>35</sup> A párbeszéd-utak gazdag és bonyolult térképének három fontos „főútvonalát” szeretném a továbbiakban röviden ismertetni: (1.) az *objektív tárgyias líra*, (2.) a *szakralitás-tapasztalat* (3.) és a *nyelv- illetve létfilozófia* síkján történő értelmezéseket.

(1.) Az Nemes Nagy Ágnes-i *objektív tárgyias líráról* György két tanulmánya kezdeményez párbeszédet.<sup>36</sup> Pedagógiai leleménnyel Rónay egy Petőfi-versrészlet segítségével szemlélteti, hogyan változik a hagyományos metafora a szimbolista, majd az objektív tárgyias költészetben, ahol (az utóbbiban) jelölt és jelölő kettőséből csak a jelölő, a *tárgy* marad meg a versszövegben – *a maga tárgy-mivoltában*. Az önmagában álló „dolog”, amit a vers elénk tesz, sűrített valóság, amely megdöbbeneti, felrázza és kapcsolatba lépésre készíteti az olvasót. Ez a líra „a dolgokat a maguk belső törvényei szerint szerkeszti költői valóságokká.”<sup>37</sup> Radnóti Sándor hívja fel a figyelmet a *tárgy* és a *látomás* látvány által egybetartott azonosságára. A kritikus szerint e líra legnagyobb problémája az átváltozás, az átlényegülés megragadása: a „között”: „A *között* egyszerre formálja ki a tárgyias látvány auráját, s a líra szubjektumát.”<sup>38</sup> Alföldy Jenő szerint „a költő megtisztítja a tárgyakat és létük öröklétére figyelmeztet.”<sup>39</sup> Amitől pedig a tárgyakat meg kell tisztítani, az nem más, mint az eszközlétük – mutat rá Horváth Kornélia: „Ha a tárgy belső »lényegének« előhozataláról beszélünk, úgy Nemes Nagy Ágnes művészetében is érvényesnek tűnik az a felfogás, mely a dolog utilitárius, praktikus funkcióit háttérbe szorítja, s elsődlegesnek nem a dolog eszköz-létét, hanem a benne rejlő ideát tartja.”<sup>40</sup> E felfogás hátterében Horváth Kornélia szerint az a panteista-animista szemlélet áll, amely a tárgyban a világ megtestesítőjét, magát az Istent látja. Ennek megfelelően a tárgy szerepe az archaikus áldozati ritu-

<sup>35</sup> Paul Celant idézi Emmanuel Lévinas: LÉVINAS, Emmanuel: *Paul Celan – a léttől a másikig*. (ford. VARGA Mátyás) = Nagyvilág 2001/9 1416. o.

<sup>36</sup> RÓNAY György: *Az olvasó naplója [Napforduló]*. = Vigilia 1967/10; RÓNAY György: *Nemes Nagy Ágnes, vagy az úgynevezett objektív tárgyias líra*. = Új Írás 1971/11

<sup>37</sup> RÓNAY György: *Nemes Nagy Ágnes, vagy az úgynevezett objektív tárgyias líra*. = Új Írás 1971/11 109-111. o.

<sup>38</sup> RADNÓTI Sándor: *Között. Nemes Nagy Ágnes lírája*. = Kortárs, 1975/8 1298-1302. o.

<sup>39</sup> ALFÖLDY Jenő: „Mesterségem, te gyönyörű”. *Nemes Nagy Ágnes költészetéről*. = Jelenkor 1974/5. 466. o.

<sup>40</sup> HORVÁTH Kornélia: *Fák, tárgyak, szavak*. In: *Tühegyen. Elemzések a későmodernség magyar lírája köré-*



sokban (ugyanúgy, mint a Nemes Nagy-versben) nem az emberi szükségletek kielégítése, hanem az *emberi élet megmentése, megváltása* (pl. a *Szendioxid* című versben).<sup>41</sup> A tárgy-központú világképre korábban már Berta Erzsébet is felhívja a figyelmet, aki átfogó tanulmányában világirodalmi kontextusban elemzi a „tárgyas líra” kifejezést, történeti háttérét és poétikai variációit is vázolja, s kísérletet tesz a Nemes Nagy-költészet elhelyezésére a „tárgyas vonulatban.”<sup>42</sup> Az objektív tárgyas líráról folytatott beszélgetés csúcspontja Mészöly Miklós lírai prózában megírt filozófiai esszéje<sup>43</sup>. A szerző végsőkéig sűrített költői mondatokban elmélkedik a tárgy és az idő kapcsolatáról, úgy, hogy a tárgyas költészetről való gondolkodást összefoglalja, s egyben egy magasabb, lírai-létfilozófiai szintre emeli.<sup>44</sup>

(2.) A „főútvonalakat” sok kisebb út köti össze egymással: az értelmezési irányok nem elszigetelten, hanem egymással dialógusban léteznek, több helyen átfedéseket, metszéspontokat, „útkereszteződéseket” hozva létre. Ahogy a tárgyról és a tárgyas líráról való gondolkodás szükségképpen elvezet a létről való (filozófiai) gondolkodáshoz, úgy a lét élménye is elvezet a *szakralitás tapasztalatához*. A háromféle értelmezés összefüggései (tárgy-lét-szakralitás) már Rónay György 1967-es „térképén” fellelhetők, a szakralitás-tapasztalatból kiinduló értelmezés csírái pedig kezdettől ott vannak Alföldy Jenő írásaiban. Igazi teret azonban csak a nyolcvanas évek legvégétől kap ez az értelmezés, majd a kilencvenes években teljesebb ki. Eisemann György<sup>45</sup>, majd később Tamás Ferenc<sup>46</sup> tanulmányában történik meg a Nemes Nagy líra szakralitás-tapasztalatának a *misztikától való elhatárolása* – az értelmezés két legfontosabb képviselője, Tamás Ferenc és Varga Mátyás<sup>47</sup> ehelyett a Rónay-féle „útvonalat” folytatva a *létélményből* vezetik le ezt a költői tapasztalatot. Az előbbi szerző szerint a szakralitás nem más, mint a világ összerendezettségének felismerése, ami egyben a teljesség tapasztalata: kilépés az időből, az idő radikális átstrukturálódásának az élménye. Hogy Nemes Nagy Ágnes költészete milyen értelemben tekinthető „a vágyakozás, a szomjúság lírájának”<sup>48</sup>, arra Simon Balázs adja meg a választ vallástörténeti kérdésfelvetésű írásában Mircea Eliade-t idézve, aki szerint *a szentire való szomjúhozás*

ből. Krónika Nova, 1999. 129. o.

<sup>41</sup> *im.* 129-130. o.

<sup>42</sup> BERTA Erzsébet: *Nemes Nagy Ágnes és a tárgyas lírai kifejezőmód*. = Alföld 1980/5

<sup>43</sup> MÉSZÖLY Miklós: *Hódolat és csend a költő sírjánál*. = Magyar Hírlap, 1991. augusztus 30.

<sup>44</sup> Az esszé ismertetésére dolgozatomban későbbi részekben kitérek.

<sup>45</sup> EISEMANN György: *A kozmikus rímek mestere. Nemes Nagy Ágnes: Szó és szótlanúság*. = Magyar Napló 1989/4 11. o.

<sup>46</sup> TAMÁS Ferenc: *A szakralitás-élmény Nemes Nagy Ágnes költészetében*. = Pannonhalmi Szemle 1993/4 96. o.

<sup>47</sup> VARGA Mátyás: *Időtlenség a mulandóságban. Nemes Nagy Ágnes költészetének ismeretelméleti problémafelvetéséről*. = Pannonhalmi Szemle 1996/3

<sup>48</sup> *im.* 96. o.

*nem más, mint honvágy a lét után.*<sup>49</sup> Tamás Ferenc fontos meglátása, hogy a képekben való gyönyörködés, a költői anyag formálásának öröme átsugárzik az értelmüket tekintve tragikus Nemes Nagy-szövegeken is: „A költő éli és ábrázolja a létezés problematikuságának ezernyi ágbogát, de versének minden pontja a lét igenlését fejezi ki.”<sup>50</sup> Máshol ezt így fogalmazza meg: „Ellentmondva a gondolatmenetnek, a vers-test anyagában, a képekben az élet szépségének, gazdagságának boldogsága lobog.”<sup>51</sup> A szakralitás-tapasztalatból kiinduló értelmezésekkel érintkezik Simon Balázs idézett tanulmánya, valamint Szűcs Terézia filozófiai<sup>52</sup>, és Beney Zsuzsa mágikus vonatkozásokat tárgyaló<sup>53</sup> írása is.

(3.) *Nyelvi-filozófiai* kérdésfelvetésük Schein Gábor tanulmányai<sup>54</sup> és monográfiája<sup>55</sup> – a szerző azonban nem egy filozófus gondolatai alapján értelezi a lírai életművet, hanem egy egész filozófiai apparátus segítségével, melynek gerincét a Heidegger-Gadamer-Bultmann-Jauss vonulat alkotja<sup>56</sup>. Emellett Schein Gábor sokat merít a dialógus-filozófiákból is (Martin Buber, Lévinas). Szűcs Terézia és Juhász Anikó egy meghatározott filozófiai gondolatrendszerre építik fel verselemző-értelmező írásaikat: az előbbi Martin Buber, az utóbbi Heidegger filozófiájára. Szűcs Terézia az *Ekhnáton-ciklust* elemezve Isten és ember lehetséges párbeszédének nyomait elemzi buberi szemszögből. Tanulmányának kulcsfogalma a jelenlét és a jelenlét-nélküliség – mint együttlét és távolság: „Ha a viszonyba kerülés »egyszerre akarat és kegyelem által« [Buber] következik be, úgy a távolság is. A Másik és az én közötti rés fájdalmas, de ez a játék és a szabadság helye is, a beszélgetés, a nyelv oka.”<sup>57</sup> Juhász Anikó tanulmánya<sup>58</sup> korszakalkotó jelentőségű: régóta érezhető hiányt tölt be nagyszabású vállalkozásával, amelyben Nemes Nagy Ágnes költészetének és Heidegger filozófiájának kapcsolódási pontjait térképezi fel rilkei „közvetítéssel”. Kísérlete nyomán a kései Nemes Nagy-költészet „sűrítményének”, mottó-versének tekinthető *Éjszakai tölgyfa* leggazdagabb, legsokrétűbb elemzése születik meg. A lírai életmű lételméleti irányultságára még Rónay György hívta fel a figyelmet: Juhász Anikó

<sup>49</sup> SIMON Balázs: *Ekhnáton és a Szent. Értelmezési kísérlet.* = Orpheus 1995/1996 90. o.

<sup>50</sup> TAMÁS Ferenc: „Kimondani, s elrejtteni.” *Lételmény és módszer Nemes Nagy Ágnes költészetében: a Paradicsomkert tanulságai.* = Orpheus 1995/1996 71. o.

<sup>51</sup> TAMÁS Ferenc: *A szakralitás-élmény Nemes Nagy Ágnes költészetében.* 96. o.

<sup>52</sup> SZÜCS Terézia: *im.*

<sup>53</sup> BENEY Zsuzsa: *Patak, szél, vadkacsák. Mágikus elemek Nemes Nagy Ágnes költészetében.* = Orpheus 1995/1996 33-46. o.

<sup>54</sup> SCHEIN Gábor: *Emlék, látás, képzelet.* = Határ, 1992/4-5. 32-38. o.; *Nemes Nagy Ágnes költészetéről 1957-1969.* = CET, 1993/9-10 98-109. o.; *Utazás. Nemes Nagy Ágnes költészetéről, 1942-1946.* = Kortárs 1994/10 32-40. o.; *Villamos-végállomás I-II.* = Liget 1994/6-7 51-59. o., 32-40. o.; stb.

<sup>55</sup> SCHEIN Gábor: *Nemes Nagy Ágnes költészete.*

<sup>56</sup> MAGYAR Éva: *Egy pár-beszéd rétegei.* = Jelenkor 1997/7-8 790. o.

<sup>57</sup> SZÜCS Terézia: *im.* 108.

<sup>58</sup> JUHÁSZ Anikó: *Lét és líra. Rilke-Heidegger-Nemes Nagy Ágnes.* = Orpheus 1995/1996 111-136. o.

erre a régi kérdésfelvetésre válaszol, ezt a majdnem ötven éve elkezdett párbeszédet folytatja. Szintén nagyon érdekes és értékes Prágai Tamás írása, amely nem a Nemes Nagy Ágnes-líra tárgyát, irányultságát vizsgálja, hanem azt a sajátosan Nemes Nagy-i gesztust, viszonyt, *amellyel* a szerző költészetének tárgyai felé fordul. „Úgy gondolom, a figyelem Nemes Nagy Ágnes költészetének tartalma. [...] A világot az ember odafigyelése teszi boldoggá.” – állapítja meg. A figyelem lényege a mozdulatlanság, értelme pedig a hazatalálás.<sup>59</sup> Prágai Tamás nem egy filozófiai rendszer, hanem egy filozófiai *alappfogalom* (a *figyelem*) alapján értelmez, ezzel átjárást teremtve a Pilinszky-líra, illetve Simone Weil gondolatrendszerére felé. Juhász Anikó írásához hasonlóan hiánypótló munka Olasz Sándor Nemes Nagy Ágnes nyelvszemléletével foglalkozó tanulmánya is<sup>60</sup>. A szerző a *nyelvváltság* megjelenésének mikéntjét és megoldási módjait vizsgálja a költőnő önértelmező, ars poetica-szerű esszéiben, nézeteit párhuzamba állítva Kosztolányi Dezső nyelv-felfogásával.

**(2. Perszonalizmus-háttér)** Írásomban Martin Buber perszonalista filozófiája felől próbálok közelíteni Nemes Nagy Ágnes költészetéhez. A „perszonalizmus” *kifejezés* eredetileg *Schleiermachtetől* származik, aki – szemben a panteizmus személytelen istenképével – a személyes Istenbe vetett hitet értette rajta. A szorosabb értelemben vett perszonalizmus kiindulópontja a személy: a személyes valóság a filozófiai értelmezés és reflexió alapelve. A személy megvalósulása nem választható el a másik személytől: csak az én-te viszony, a dialogikus egzisztencia révén képes megvalósítani önmagát. „Majdnem azt lehetne mondani, hogy csak abban a mértékben létezem, amennyiben más számára létezem (...) – fogalmazza meg a perszonalizmus egyik legkorábbi képviselője, Emmanuel Mounier – A személyiség (...) nem létezik, csak más felé, nem ismeri meg magát, csak más által, nem találja meg magát, csak másban.”<sup>61</sup>

A *dialogikus gondolkodás* eszméjének filozófiai kidolgozása Ferdinand Ebner (1882-1931), Martin Buber (1878-1965), Franz Rosenzweig (1886-1929) és Emmanuel Levinas (1906-1995) nevéhez fűződik. Ferdinand Ebner alkotta meg a „Te” fogalmát, ő

<sup>59</sup> PRÁGAI Tamás: *A figyelem szenvedélye. Nemes Nagy Ágnes költészetéről.* = Új Forrás 1994/4 19-20. o.

<sup>60</sup> OLASZ Sándor: *Newton almája. Nemes Nagy Ágnes „tünődései” a modern költői nyelvről.* = Orpheus 1995/1996 231-238. o.

<sup>61</sup> MOUNIER, Emmanuel: *Le personnalisme.* Paris 1949. 38-39. o. idézi: NYÍRI Tamás: *A filozófiai gondolkodás fejlődése.* Szent István Társulat, 1993. 512. o.

állapította meg elsőként, hogy az Én-nek a másik általi megszólíthatósága az öntudatra ébredést (valójában tehát a magányos „Én”-t) megelőző, eredendő realitás.<sup>62</sup>

Martin Buber széleskörű irodalmi munkássága három fontos területre terjed ki: (1.) feldolgozza a kelet-európai és ukrain zsidóság vallásos folklórját, értelmezi és kiadja a *haszid történeteket*. (2.) A huszas évektől kezdve élete végéig Franz Rosenzweiggel együtt lefordítja a Bibliát. (3.) Önálló filozófusi munkássága akkor kezdődik, amikor rátalál gondolkodása középpontjára, a dialógus-elvre.<sup>63</sup> Új perszónáfilozófiájának egyik legfontosabb kulcsfogalma a *találkozás*, amely „az ő értelmezésében az ember, a személyiség megnyílása, nyitottá válása minden számára, legyen az egy másik lény, vagy a természet valamely jelensége, vagy tárgy akár, nyitottá mindezek számára olyanképpen, hogy teljes lényével élje meg a találkozást az ember.”<sup>64</sup> *Ich und Du* (1923) című nagyesszéjében<sup>65</sup> elválasztja egymástól az *Én-Az* alapszóhoz kötődő *Az*-világot, és az *Én-Te* alapszóhoz kötődő *Te*-világot. Ha az *Én* számára valamely létező *Az*-ként jelenik meg, ez annyit jelent, hogy az *Én tárgyként* észleli azt a létezőt: *tapasztalja*, használja és birtokolja. Ha viszont ugyanez a létező az *Én* számára úgy jelenik meg, mint *Te*, az azt jelenti, hogy az *Én személyként* észleli e létezőt, azaz nem képes többé sem (a korábbi értelemben) tapasztalni, sem birtokolni őt. Ehelyett *viszonyba*<sup>66</sup> kerülnek egymással, amelynek lényege a kölcsönösség. „Elváló minőségekről van tehát szó [az *Az*- és a *Te*-világ esetében], amelyek – jóllehet csak az előbbi [az *Az*-világ] vettetik alá az idő és a történelem törvényeinek – mégis együtt léteznek a dualis és a vocativus »ős móduszaiban«: az *Én* kegyelem általi megszólítása révén. Ám az *Én*- és az *Az*-mindenség nem osztja fel Buber filozófiai kozmoszát valamiféle lényeg- és jelenség-világra, hanem e kettőt mindig együttesen mutatja fel. [...] Az alapszavak *kimondása* viszont minden esetben az invokált erőterek megelevenítését jelenti. [...] Az *Az*-világ [...] »megváltott állapotában« válik csak megszólíthatóvá, illetve, s a circus viciosust beteljesítve, megszólított állapotban válik csak megválthatóvá.”<sup>67</sup> A „lelket adó középpont” tehát a megszólítás<sup>68</sup> : a még meg nem szólított *Én* (az *Én-Az* szópár *Én*-je) mint „ego”, a megszólított *Én* (az *Én-Te* szópár *Én*-je) pedig mint „személy” jelenik meg: az ego és a személy egymást kiegészítő jelenlétében az *Én* kétarcúsága nyilvánul meg.<sup>69</sup>

<sup>62</sup> NYÍRI Tamás: *im.* 506. o.

<sup>63</sup> BÍRÓ Dániel: *Martin Buber dialógus-filozófiája*. In: Martin Buber: *Én és Te*. 165-167. o.

<sup>64</sup> *im.* 168. o.

<sup>65</sup> Magyar nyelven 1991-ben jelent meg BÍRÓ Dániel fordításában, *Én és Te* címmel.

<sup>66</sup> „A lét mindig viszonyként van jelen, nem »önmagában van.«” (RÁKOSI Marianna: *Martin Buberről*. In: *Füst Milán-dialógusok*. Szerk. KOVÁCS Kristóf András és SZABOLCSI Miklós. Anonymus, 2000. 11. o.)

<sup>67</sup> SZABÓ István György: *Martin Buber*. = Aula 1993/1. 94. o.

<sup>68</sup> BÍRÓ Dániel: *im.* 169. o.

<sup>69</sup> RÁKOSI Marianna: *im.* 12. o.



Martin Buber filozófiájában az emberek közti kapcsolat egyben Istenhez fűződő viszonyuk feltárulásának helye is.<sup>70</sup>

Franz Rosenzweig a zsidó és a keresztény gondolkodás szintézisének és párbeszédének megteremtésére tesz kísérletet *A megváltás csillaga* (1921) című művében, amelyben a kinyilatkoztatást úgy határozza meg, mint az ember Isten általi szeretetteljes megszólítását és képessé tételét a válaszára, amely isteni gesztus által az ember individualitása igazolódik. Rosenzweig szerint tehát az ember dialogikus egzisztenciájának forrása Isten és ember eredendő párbeszéde.

A perszonalizmus mint *filozófiai irányzat*<sup>71</sup> 1930 után jelenik meg Franciaországban, programját tanulmányokban és kiáltványokban fogalmazzák meg, de sosem foglalják egységes rendszerbe. Korai képviselője, a már említett Emmanuel Mounier (1905-1950) 1932-ben megalapítja az *Esprit* című folyóiratot, e köré gyűlnek a fiatalabb perszonalisták (J. Lacroix, E. Lévinas stb.) Célul tűzik ki a társadalom megújítását, de szembefordulnak mind az individualista, mint a kollektivistá ideológiákkal. Mounier számára a másik emberhez fűződő kapcsolat a társadalmiság alapja, de szerinte sem az egyént, sem a társadalmat nem illeti meg *abszolút* elsődlegesség: *kölcsönös* elsődlegességüket az egyének közti szeretet biztosítja, amely a filozófus szerint az egyetlen garancia az ember tárgyként való kezelésének elkerülésére.

A perszonalizmus az egzisztencialista filozófiákkal áll a legközelebbi rokonságban,<sup>72</sup> (pl. Martin Buber gondolkodására Gabriel Marcel és Karl Jaspers is hatott), de kapcsolatba hozható a keresztény ihletésű filozófiákkal, (pl. transzcendentális filozófiai rendszerek<sup>73</sup>), és judaista gyökerű gondolkodásmódokkal is, amilyen például Emmanuel Lévinasé.

Perszonalista filozófusként Emmanuel Lévinas is az *Én* és *Másik* kapcsolatát vizsgálja, de Buberrel ellentétben ennek csak az ember és ember között megvalósuló fajtáját. A buberi rendszertől azonban abban tér el a leginkább, hogy a *Másik*hoz fűződő kapcsolatot nem bontja típusokra, mivel célja egy »minden egyébre visszavezethetetlen és végső kap-

<sup>70</sup> *im.* 19. o.

<sup>71</sup> A perszonalizmus nem tekinthető – hagyományos értelemben vett - filozófiának, mivel nem alkot zárt rendszert, épp ellenkezőleg: „a perszonalizmus eszméje magába foglalja a nyílt rendszer követelményét” – fogalmazza meg Jean Lacroix. Véleménye szerint „a perszonalizmus inspiráció, mely többé-kevésbé mindenütt megtalálható, és amely minden embert alapvetőleg áthat”. Lényege az „emberi, alapvető hit abban, hogy az ember lehetséges.” (LACROIX, Jean: *A perszonalizmus – hit az emberben.* = Mérleg 1975/3 206-207. o.) A perszonalizmusról a legteljesebb összefoglaló THEUNISSEN, Michael: *Der Andere* című műve (Berlin-New York, de Gruyter, 1981.)

<sup>72</sup> vö: SOMLYÓI T. Tibor: *A dialógus filozófusa.* = Veritas 1993/2

<sup>73</sup> NYÍRI Tamás: *im.* 505-520. o.

csolat» meghatározása»<sup>74</sup>, egy olyan kapcsolaté tehát, amely megalapozza, lehetővé teszi és magába foglalja a buberi viszonyfajtákat (*Én-Te*, *Én-Az*). A *Másik* emberhez való kapcsolódás *lehetőségi feltételeit* kutatja – s míg Buber esszéje a kapcsolat *kegyelmi* történésehez és szintjéhez (*Én-Te* viszony) próbál meg közelíteni,<sup>75</sup> Lévinas célkitűzése *etikai*: feladatának egy minden etikát megalapozó „*elementáretika*»<sup>76</sup> kimunkálását tartja. Az „arc jelenléte nem a kiválasztott lénnel való cinkosságra, nem az önmagának elégséges és a világegyetemről megfélemedező »én-te« viszonyra csábít [...] – fogalmazza meg Lévinas a buberi rendszerrel szembeni kritikáját – az arcban megnyilvánuló vagy kifejeződő lét magára veszi az igazságosság terhét. Az arcnak mint olyannak az epifániája megnyitja az emberiséget. Az arc mezítelenségében a szegény és az idegen feslik fel előttem.»<sup>77</sup> Ha a *Másik*hoz, az *Archoz* fűződő kapcsolat nem foglalná magában a buberi két relációtípust, azt is lehetne mondani, hogy Lévinast az a kérdés érdekli, ami Martin Buber könyvének (mert más a célkitűzése) nem témája: hogyan kell viszonyulnia az *Én*-nek az (emberi szférában megjelenő) *Az*-hoz, mi a – személyes vonzalom által nem feltétlenül támogatott – *kötelessége* vele szemben? Pontosabb azonban, ha azt mondjuk: a lévinasi *Másik* nem más, mint a bibliai *felebarát*, a *Másikkal* szembeni etikai magatartás pedig a *felebarát szeretet*. („A szeretet a *Másik* arca előtti kötelesség.” – írja Lévinas.<sup>78</sup>) Ennek a szeretetnek nem feltétlenül sajátja az *Én-Te* viszonyban adott „csodalátás”, mégis más és több, mint az *Én-Te* viszony, mert nem vár viszonzást<sup>79</sup>, míg az *Én-Te* viszonynak, bár szintén nem része a viszonzás elvárása, alapja mégiscsak a kölcsönösség. A *Másik* arcához forduló „Én kölcsönösség nélküli»<sup>80</sup>, ezért mondja Lévinas, hogy az *Én* a *Másik* „túsz”: „Azáltal ismerjük el a *Másikat*, hogy magunkat túsznak tekintjük.»<sup>81</sup> A *Másik* arcából felénk áradó „felelet-igény” elől „semmiképpen nem térhetünk ki, hiszen felelünk azzal is, ha nem felelünk.»<sup>82</sup>

Összefoglalva: Martin Buber figyelmének középpontjában a *csoda* áll, s mint a csoda egyik *lehetőségi feltételét*, magától értetődő természetességgel (anélkül, hogy szólna róla) ismeri el az *ethoszt*. Emmanuel Lévinas alaptapasztalata ezzel szemben az *ethosz*

<sup>74</sup> TENGELYI László: *Lévinas és a jó anarchiája*. = Holmi 1996/8 1141-1150.

<sup>75</sup> Nem véletlen, hogy ez a közelítés az *Én és Te* című esszében magas művészi értékű irodalmi nyelven történik: az *Én-Te* viszony „csodájával” szemben tehetetlen volna a fogalmi nyelv.

<sup>76</sup> TENGELYI László: *im.* 1143. o.

<sup>77</sup> LÉVINAS, Emmanuel: *Teljesség és végtelen*. (ford.: Tarnay László) Jelenkor Kiadó, 1999.

<sup>78</sup> LÉVINAS, Emmanuel: *Etika mint első filozófia. Florian Rötzer interjúja*. (ford. Boros János, Orbán Jolán) = Jelenkor 2000/10 1022. o.

<sup>79</sup> A Bibliában a felebaráti szeretetről lásd pl. a következő részt: I Kor 13,1-13

<sup>80</sup> *im.* 1021. o.

<sup>81</sup> *uo.*

<sup>82</sup> TENGELYI László: *im.* 1144. o.

megkérdőjeleződése a történelemben<sup>83</sup> – ezért teszi meg ezt a fogalmat gondolkodása kiindulópontjának, illetve az *Én* és a *Másik* közti kapcsolat alapjának.

(3. A „viszony” története Nemes Nagy Ágnes költészetében) Nemes Nagy Ágnes verseinek és Martin Buber *Én és te* című művének együtt olvasása során egy párbeszéd nyomait keresem a költeményekben, illetve azt a folyamatot szeretném figyelemmel kísérni, ahogy a versekben megjelenő megszólító és megszólított között az *Én-Az* reláció *Én-Te* viszonyná alakul, majd – a történés természete szerint – visszaalakul *Én-Az* relációvá. Ezt a folyamatot tanulmányom első és harmadik részében különféle *állapotok* egymást követő sorának<sup>84</sup> vizsgálatával, a középső részében pedig egy olyan *történet* elemzésével szeretném szemléltetni, amely ezeket az állapotokat változásukban és váltakozásukban, mintegy „mozgás közben” ragadja meg. Így a szélső két egység metszeteit (az *Én* és a *Másik* közeledésének és távolodásának lépcsőfokait) a közbülső rész illeszti egymáshoz, foglalja össze.

Ezzel a vizsgálattal Nemes Nagy Ágnes lírájának egy olyan jelentésrétege tárul fel, amelynek fényében a teljes vers-korpusz egyetlen történetként olvasható: egy *találkozás*<sup>85</sup> történeteként – amely azonban nem egy időben előrehaladó folyamat, hanem a kapcsolatban-lét különféle *játékterek*et kialakító, azok közt mozgó-keletkező-pusztuló, időtlen története – ezért nem lezárt, hanem inkább nyitott struktúrájú, ismétlődő-ciklikus<sup>86</sup> történetről van szó. Az interperszonális kapcsolat kétféle buberi típusa, az *Én-Te* és az *Én-Az* reláció nem jelentenek fejlődési stádiumokat: egyik sem „előbbre való” a másikhoz képest, mivel egymást feltételezik, és csakis egymásból értelmezhetők.

„A játékteret, melyben a játék lejátszódik, úgyszólván belülről méri ki maga a játék.”<sup>87</sup> Ez a játék jelen esetben nem más, mint a *találkozás*, és ennek teremtett háttérországa: a kapcsolat, pontosabban a *viszony*. A fogalmat a Martin Buber-i értelemben

<sup>83</sup> Emmanuel Lévinas holokauszt utáni gondolkodó, ezt az attitűdöt erősíti személyes életének tragikus tapasztalatai is: „Litvániában élő szüleit, testvéreit és felesége családját elpusztították a náci; feleségének és leányának egy francia apácázárdában sikerült átvészelnie a háború viharait.” (NYÍRI Tamás: *im.* 517. o.)

<sup>84</sup> „Szemben a térképre vetített valósággal, melyről nem mondhatjuk egyértelműen, hogy kezdete és vége van, a lehetséges világok, lévén a nyelvi struktúra függvényei is, mindig tartanak valahová, azaz változó (vagy éppen változást gátló) állapotok meghatározott soraként értelmezhetők. A lehetséges világokban értelmezett utak ily módon nem tereket, hanem állapotokat kötnek össze egymással.” CSÚRI Károly: *Lehetséges világok. Tanulmányok az irodalmi műértelmezés témaköréből*. Tankönyvkiadó, 1984. 28-29. o.

<sup>85</sup> A „találkozás” szó töve a „talál” ige, a „-kozik/kezik” igekepző pedig kölcsönösséget fejez ki. A találkozás története tehát a *megtalálás* és *megtaláltság*, illetve az ezek hiányaként megjelenő *elvesztés* és *elvesztettség* állapotainak sorával írható le.

<sup>86</sup> „a műalkotás lényegét »egyidejűség« jellemzi. Ebben áll a »nálalet« lényege.” In: GADAMER, Hans-Georg: *A játék mint az ontológiai explikáció vezérfonala*. in: uő: *Igazság és módszer*. Gondolat, 1991. 102. o.

használok: csak *Én* és *Te* reláció esetében beszélhetünk viszonyról – amelynek kezdete az *Az Te-vé válása az Én számára*.<sup>88</sup> A viszony nem kötődik célhoz, ahogy ez a céltól való függetlenség magának a gadamer-i értelemben vett játéknak is lényegi meghatározója.<sup>89</sup> A játék a műalkotás létmódja, mely állandó *ismétlésben* újul meg,<sup>90</sup> így valaminek a folyamatos újrafelismerését, végső soron pedig „igazabb módon létezését” jelenti.<sup>91</sup>

Az ismétlés hozza létre a szövegben a szimbolikus tartalmat; ennek egyik alapvető hordozója pedig a *motívum*,<sup>92</sup> amely „nem annyira az anyagából és az eredetéből, hanem éppen ismétlődéséből, helyzetéből és viszonylataiból meríti jelentését.”<sup>93</sup> A dolgozat módszere ezeknek a motívumoknak elemző-összehasonlító vizsgálatára épül. A líra műnemére jellemző tárgyasítás és sűrítés következtében a motívum jelkaraktert nyer, s a szimbólumhoz kezd közelíteni,<sup>94</sup> amely mint végtelen konnotátum, megfejtetlenségével a Nemes Nagy Ágnes-i *között-lét* alaptapasztalatára utal. A szimbólumként viselkedő motívumok azonban nemcsak „ablakai” a szövegeknek, amelyek erre a között-tapasztalatra, vagy határ-tapasztalatra nyílnak rá, hanem titkos mozgatói is, amelyek a szövegegész keletkezését, felépülését *motiválják*.<sup>95</sup> A tanulmányban vizsgált motívumok a versekben megjelenő *Én* és *Te* viszonytörténetei, azaz a *találkozás* központi motívuma köré szerveződnek, s ezen a ponton kapcsolódnak Martin Buber *Én és Te*<sup>96</sup> című esszéjéhez.

**(4. Líra és dialogicitás)** A XX. századi magyar líra befogadás- és értelmezéstörténete során kétféle értelemben használták – használják – a „dialogicitás” kifejezést: „*retorikai*” és „*ontológiai*” értelemben.

„*Retorikai dialogicitáson*” a lírai alkotásoknak azt a tulajdonságát értem, amely a szöveg *retorikai* síkján nyilvánul meg: pl. dialogikus lehet a vers beszédhelyzete, beszédmódja, de a versszerkezet és a tipográfia szintjén is megjelenhet a dialógusba ágyazottság. Szabó Lőrinc műveinek *dialogikus retorizáltságát* Kabdebó Lóránt vizsgálta: „A [huszas-harmincas évek költészeti paradigmaváltásának] lényege [...] nem tematikai, hanem

<sup>87</sup> GADAMER, *im.* 91. o.

<sup>88</sup> v.ö. BUBER, Martin: *Én és te*. Európa, 1994. 7. o.; 15-24. o.

<sup>89</sup> vö.: GADAMER: *im.* 89. o.

<sup>90</sup> *im.* 88-89. o.

<sup>91</sup> *im.* 96. o.

<sup>92</sup> BERNÁTH Árpád: *A motívum-struktúra és az embléma-struktúra kérdéseiről*. in: uő: *Építőkövek. A lehetséges világok poétikájához*. Ictus Kiadó, 1998. 79. o.

<sup>93</sup> BÁRDOS László: *Irodalmi fogalmak kisszótára*. Korona Kiadó 1999. 304. o.

<sup>94</sup> TRÄGER, Claus: *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*. Veb Biographisches Institut Leipzig, 1986. 352. o.

<sup>95</sup> A *motívum* kifejezés a latin *movere* igéből származik, amelynek jelentése: mozgat, mozdít - vö: Träger: *im.* 352. o.

<sup>96</sup> A dolgozathoz a következő kiadást használtam: BUBER, Martin: *Én és Te*. Európa Könyvkiadó, 1994. A könyvre zárójelbe tett oldalszámokkal hivatkozom a szövegben.



szemlélettől ihletetten szerkezeti: a homogén versszemlélet dialogizálttá alakul át. A történelemben beteljesedő egy Igazság helyébe az Egy igazságának története lép.”<sup>97</sup> – állapítja meg Kabdebó – „E dialógussal a költő létrehozza az önmegszólító versforma egy sajátos válfaját, melyben egyenlő eséllyel hagyja szóhoz jutni az önmegvalósításra törekvő és az ennek lehetetlenségét tudatosító szólamokat.”<sup>98</sup> Kabdebó Lóránt az újholdasok költészetében látja az általa vizsgált – a század ’20-as, ’30-as éveiben lezajló – dialogikus paradigmaváltás egyenes folytatását: Pilinszky János, Rába György és a kései Nemes Nagy Ágnes verseiben.<sup>99</sup> A kései Nemes Nagy lírát ebből a szempontból Schein Gábor vizsgálja a *prózaversek*<sup>100</sup> elemzésén keresztül, amelyekben a dialogikus retorizáltság versszervező tényezővé lép elő.<sup>101</sup> A szerző azonban arra is rámutat, hogy „a szó státusza [Nemes Nagy Ágnes] költészetében kezdettől fogva más volt, mint a babitsi vagy a József Attila-i és a Szabó Lőrinc-i klasszikus modern hagyományban. Szövegeinek igazsága nem a kimondott szó igazságából fakadt, a versek nem is ilyen igazságot kerestek...”<sup>102</sup>

Az „*ontológiai dialogicitás*” esetében nem a szöveg retorizáltsága, hanem a szövegekben megformálódó *lételmény* alapszerkezete dialogikus. Schein Gábor az *Ekhnáton-ciklus* elemzése kapcsán reflektál más terminussal, de ugyanerre a jelenségre.<sup>103</sup> A szövegekben megjelenő „társiasságot” hangsúlyozza, amely Nemes Nagy Ágnes költészetében megelőzi a tudást, az „ismeretet”, s amelynek lényege „a másik archoz való odafordulás”.<sup>104</sup> Nemes Nagy Ágnes versei nem ígéren megérkezést, mégis *útnak tekinthetők* az együttlét felé. „Versei minden alkalommal az együttlétbe szeretnének előreszaladni”<sup>105</sup>, s a felé vezető utat írják történetté. Ebből következik, hogy azok a versek, amelyeknek tulaj-

<sup>97</sup> KABDEBÓ Lóránt: *Költészetbeli paradigmaváltás a húszas évek második felében*. in: uő: „A magyar költészet az én nyelvemen beszél”. (A kései Nyugat-líra összegződése Szabó Lőrinc költészetében.) Argumentum Kiadó, Budapest 1996. 33. o.

<sup>98</sup> KABDEBÓ Lóránt: *A dialogikus poétikai paradigma nagy pillanata: Szabó Lőrinc személyiséglátomása. (Te meg a világ.)* in: *im.* 37. o.

<sup>99</sup> KABDEBÓ Lóránt: *Költészetbeli paradigmaváltás a húszas évek második felében*. in: *im.* 35. o.

<sup>100</sup> Nemes Nagy Ágnes pályája utolsó szakaszában, az 1981-es *Között* című kötetben jelentkezik először prózaversekkel (*Egy pályaudvar átalakítása, Az utca arányai, A macskák bátorsága*). Következő (életében utoljára megjelent) verseskötetének már a címe is egy prózaversre utal (*A Föld emlékei, 1986.*) - ez a gyűjtemény ez előző hárommal együtt hét prózaverset tartalmaz. A kötet megjelenése után az Újhhold-évkönyv 1986/2. száma is közöl egy prózaverset a költőnőtől (*Falevél-szárak*), amelyet Lengyel Balázs az *Összegyűjtött versek* 1997-es, második kiadásában a prózavers-ciklusába illeszt be. A hátrahagyott versek között is találunk olyan alkotást (*Istenről*), amely ebbe a műfajba sorolható. Ez az alkotás Lengyel Balázs közlése szerint Nemes Nagy Ágnes utolsó verse.

<sup>101</sup> SCHEIN Gábor: *Villamos-végállomás*. in: uő: *Nemes Nagy Ágnes költészete*. Belvárosi Könyvkiadó, Budapest 1995. 107-143. o.

<sup>102</sup> SCHEIN Gábor: *im.* 109. o.

<sup>103</sup> SCHEIN Gábor: *Ekhnáton az égben*. in: *im.* 69 – 106. o.

<sup>104</sup> Emmanuel Lévinast idézi SCHEIN Gábor, in: *im.* 69. o.

<sup>105</sup> SCHEIN Gábor: *Ekhnáton az égben*. in: *im.* 69. o.

donsága az említett ontológiai dialogicitás, jórészt *tematizálják* is valamilyen módon a párbeszédet, a találkozást.

Martin Buber filozófiájának és Nemes Nagy Ágnes költészetének összevethetőségére elsőként Szűcs Terézia hívja fel a figyelmet *Mi és a Nap*<sup>106</sup> című tanulmányában, ahol Martin Buber *Én és Te* című műve alapján értelmezi az *Ekhnáton-ciklus* „verstörténetét”<sup>107</sup>. Az írás Schein Gábor munkájához hasonlóan az „ontológiai dialogicitás” jelenlétét vizsgálja a szövegekben.

A versekben megformálódó dialogikus létélményt magától értetődően kísérheti, de *nem feltétlenül* kíséri a dialogikus retorizáltság. Nemes Nagy Ágnes költői beszédmódjára általában véve is jellemző a megszólító forma, s az a Szerb Antal-i, Halász Gábor-i ihletettségű „stilizált bizalmas köznyelv”,<sup>108</sup> amelynek majd a prózaversekben lesz versalkotó szerepe és jelentősége. A dialogikus retorizáltság azonban ezen felül, ezen kívül is meghatározó a szövegekben.

Dolgozatomban olyan Nemes Nagy Ágnes versekkel foglalkozom, amelyek valamilyen módon a dialógust hordozó *találkozást* jelenítik meg. Ezek – a *retorikai* és az *ontológiai* dialogicitás jelenléte szerint – négy csoportra oszthatók:

- 1.) A „határmotívumok” elemzése kapcsán vizsgált szövegek<sup>109</sup> *nem tematizálják* a találkozást, és többnyire *dialogikusan sem tekinthetők retorizálnak*. Azonban éppen a határmotívumok – az átmenetiség jelentéstartalma miatt – előre vetítik, minimum-fokon „tartalmazzák” a dialógust, legalábbis annak lehetőségét (pl.: *Paradicsomkert; Balaton; Között; Fák*).
- 2.) A vizsgált versek legnagyobb része *tematizálja is a találkozást és dialogikusan retorizált is*: a beszédmód (pl. *Elégia egy fogolyról; Viz és kenyér; Diófa; Az alvóhoz*) és/vagy a versszerkezet és tipográfia (pl.: *Férfi, nő; Villamos; Ekhnáton éjszakája; A lovak és az angyalok*) szintjén. A Nemes Nagy-korpusz dialogikus retorizáltságának átfogó vizsgálatát a II./1. fejezetben végzem el.
- 3.) A dolgozatban szereplő verseknek egy kisebb, de annál jelentősebb csoportja *tematizálja a találkozást* (mint létélményt), *de dialogikusan nem retorizált*. Ide tartozik a vizsgálódásom középpontjában álló *Éjszakai tölgyfa*, vagy az *Azelőtt*, a *Madár*, a *Remete*, a

<sup>106</sup> SZÜCS Terézia: *Mi és a Nap. Nemes Nagy Ágnes: Ekhnáton – Martin Buber: Én és Te.* = Pannonhalmi Szemle 1996/3. 107-115. o.

<sup>107</sup> *im.* 107. o.

<sup>108</sup> SCHEIN Gábor: *Villamos-végállomás.* in: *im.* 122. o.

<sup>109</sup> Ld. az I./1.1. fejezetet!

*Téli angyal, A tárgyak.* Az ontológiai dialogicitás ezekben a szövegekben jelenik meg a legtisztábban, legnyilvánvalóbban.

4.) A prózaversek<sup>110</sup> alkotják a negyedik csoportot. Ezek *dialogikusan erősen retorizáltak, de többnyire nem tematizálnak találkozást*, vagy ha igen, egészen más módon teszik ezt, mint a korábbi versek. Ha az első csoport előkészíti a dialógust, ez az utolsó szövegcsoporthoz vezet belőle: azok dialógus-előtti, ezek (ontológiai síkon) dialógus utániak. A többi verssel szemben a prózaversek nem a találkozásból, hanem a találkozáson *kívüli* pozícióból beszélnek, mintegy arra visszatekintve, azt *látványként* felfogva.

Azon megfontolás alapján, hogy a buberi találkozás története időtlen, a dolgozat szerkezetének kialakításában, a versek válogatásában eredetileg nem követtünk kronológiai szempontokat. Az elemzett versek keletkezésének időrendi vizsgálatát utólag végeztük el, s ennek során arra a következtetésre jutottunk, hogy az időtlen-ciklikus találkozástörténet mellett ugyanennek a találkozásnak időben előrehaladó, lineáris rendje is megfigyelhető a Nemes Nagy-kötetekben. Az I./1. fejezetben elemzett versek zömmel a *Száravillám* (1946-1957) kötetből, és az ugyanabban az időben keletkezett *Második kézzel írt füzet*-ből (1947-1960) valók, az I./2. és az I./3. részben elemzett szövegek között viszont már feltűnő a *Napforduló* (1957-1969) kötetbeli versek dominanciája. Már ugyanitt előkerülnek a *Napforduló*t követő *Egy pályaudvar átalakítása* című ciklus versei (*Éjszakai tölgyfa, Víz és kenyér, A látvány, Lement a Nap, Egy táviróoszlopra, Ugyanaz*). A ciklusban található prózavers-korpusz – a hátrahagyott prózaversekkel kiegészítve – a II. fejezetben kerül feldolgozásra.

Ahogy a buberi szemléletű találkozás folyamatát egyként jellemzi a *körköröség* és a *linearitás*, úgy a Nemes Nagy Ágnes költészetében nyomon követhető „történettel” kapcsolatban is mindkettőnek az érvényességét fenn kell tartani. A történet a II. fejezetben mintha kivezetne a találkozásból, s annak *látványával* válna azonossá, ugyanakkor a párbeszéd, s vele együtt a találkozás nem ér véget, hanem elvileg bármelyik ponton előlről kezdődhet. Ugyanígy nem választható el merev határokkal a párbeszéd két síkja, az *ontológiai* és a *retorikai* dialogicitás sem, hiszen a *létélmény* és a szöveg *megformáltsága* egymással állandó kölcsönhatásban, egymást folyamatosan alakítva vannak jelen, mint ugyanazon valóság (a találkozás) részei, megjelenési módjai. Ennek megfelelően a dolgozat két része ugyan – a vizsgált szövegek természetének megfelelően – előbb az ontológiai, majd a retorikai dialogicitást vizsgálja, de fenntartja a kettő közötti átjárhatóság lehetőségét.

<sup>110</sup> SCHEIN Gábor könyvén kívül Bárdos László tanulmánya (BÁRDOS László: *Az átmenetiség alakzatai*. = Kortárs 1983/6 983-990) foglalkozik részletesebben a prózaversekkel.

# I. Egy találkozás története

## (Ontológiai dialogicitás Nemes Nagy Ágnes költészetében)

### I./1.

#### Befelé a találkozásba

##### I./1.1. Elmosódó körvonalak

„Sohase mondd a mondhatatlant, mondd a nehezen mondhatót!” – így szól az *Elégia egy fogolyról* ars poeticává nőtt parancsa. A „nehezen mondható” Nemes Nagy Ágnes költészetében a mondható és a mondhatatlan közötti határsáv, a mondhatatlan „előszobája”: az a szféra, amely elvezet a mondhatatlanhoz, de egyben el is választ tőle, el is takarja azt. A Nemes Nagy Ágnes-i szöveg – gyűjtópontszerű figyelmével – ezt a határsávot veszi célba, szakadatlanul őrt állva vele szemben. A „nehezen mondható” a mondhatatlan erőtere: ennek történéseire nyílnak a versek: „Meg kell tanulni azt a sávot, hol a kristály már füstölög / és ködbe úszik át a fa / akár a test emlékezetbe” – olvashatjuk a *Fák* figyelmeztetését. Megfogadva a tanácsot dolgozatunk sem a mondhatatlant, hanem a nehezen mondhatót törekszik „megtanulni”, azt próbálva figyelemmel kíséreni, hogyan is történik ez a „nehezen mondás” Nemes Nagy Ágnes lírájában.

A viszony létrejöttének lehetőségét jelzi a szövegekben a *határmotívumok* jelenléte. Ezek közül először a „között”-világ Nemes Nagy Ágnes-i elnevezéseit,<sup>111</sup> a mondhatatlan „takaró-motívumait” kell figyelemmel kíséreni; majd a két világ közti kommunikációt hordozó lényeket, akikben a „között” manifesztálódik: a határsáv „flóráját és faunáját.”

A takaró-motívumok mindegyike egy tárgy és a rajta lévő „réteg” viszonyát tükrözi. Az említett motívumoknak a továbbiakban ismertetett három csoportja a leplezettség és takartság különböző fokozatait jelzi. Az első csoport a *zúzmara*, a *dér* és a *hó*. Zúzmara borítja a szövegekben szereplő fákat és angyalokat (*Paradicsomkert*, *Között*, *Fák*, stb.), de Nemes Nagy Ágnes egyik esszéjében maga a vers, a mondhatatlan hírnöke is havat hoz a vállán. A hó a „hamisíthatatlanság jegye. Valamilyen igazmondásé. Hogy [ a vers ] való-

<sup>111</sup> A nyelven túli, „nehezen mondható” tartalom nyelvi köntösben való megjelenése maga is egyszeres takartságot, elfedettséget jelent: a nyelvi kép a nyelv számára hozzáférhetetlen jelentés jelölőjeként formálódik meg.

ban ott járt, ahol járt.”<sup>112</sup> A dér, a hó és a zúzmara tehát egyrészt *hitelesség*-jelvények, másrészt szilárdságot kölcsönöznek hordozójuknak: a *Fák* című vers címadói az őket talpig belepő zúzmara miatt válnak „mozdíthatatlan függönyökké”. A zúzmara szilárd körvonalat rajzol köréjük, ezzel kijelölve a határaikat és *elkülönítve* őket a körülvevő világtól. „Elkülönített” a jelentése a „szent” szó héber eredetijének is: a szent a profán világtól Isten számára elkülönített<sup>113</sup> tárgyat, növényt, állatot vagy embert jelent.<sup>114</sup> Ez ismét azt az előbbi – az említett esszében is megfogalmazott – értelmezést erősíti, hogy a zúzmara-lepte lények a mondhatatlan szférájához tartoznak. Ugyanakkor: az eltakarás módjában – azaz az elfedő réteg zúzmara- dér- és hó-mivoltában – benne rejlik az is, amit eltakar: azaz a zúzmara, dér és hó *tisztasága* valamiképpen érvényes arra a dologra is, amit borít. A tisztaság attribútuma pedig szintén felfogható a szakrális szférára tett utalásként. A három motívumban jelzett matéria azonban – Beney Zsuzsa szavával élve – „mintha-anyag”<sup>115</sup>: szilárdsága csak átmenetei, bármikor semmivé válhat: azaz teljességgel megfoghatatlan, *illékony határvonalat* képez a tárgyak körül.

Ugyanez a megfoghatatlanság jellemzi a takaró-motívumok következő csoportját is: a *függöny*, a *csuklya*, a *csuha* és a *vászon* motívumkörét. A *vihar* szélben elszabadult vásznaiba mintha láthatatlan lények költöztek volna, sőt, mintha ők maguk volnának azok a titokzatos erők, akik a vásznakat elszabadították, életre keltették. A csuklya a téli éjszakában álló tárgyak körvonalait rögzíti (pl. *Fák*), a csuha pedig az angyalok jellegzetes öltözéke Nemes Nagy Ágnes verseiben (pl. *A lovak és az angyalok*, *Paradicsomkert*, *stb.*). Ezek a körvonalak már annyira sem szilárdak, mint az olvadékony dér. A ruhák, a vásznak *mozgékony határok*, különösen a csak egy ponton, felül rögzített függöny (pl. *Trisztán és Izolda*, *Minduntalan*). A mondhatatlannak tehát, amely az értelem számára nem megfogható, a határai sem jelölhetők ki pontosan. A lebegtetett körvonal, a függöny az ókori keleti misztériumvallásokban az istenek képeit hivatott eltakarni,<sup>116</sup> ahogy a versekben is a mondhatatlant, a vágyottat rejti (pl. *Ecetfa*). A figyelem célba veheti a függöny-határt, de

<sup>112</sup> NEMES NAGY Ágnes: *Tudjuk-e, hogy mit csinálunk?* In: Nemes Nagy Ágnes: *Szó és szótlanság*. Magvető, Budapest 1989. 60. o.

<sup>113</sup> RAHNER, Karl – VORGRIMMER, Herbert: *Teológiai kisszótár*. Szent István Társulat, Bp. 1980. 641. o.

<sup>114</sup> Ilyen értelemben „szentek” például a liturgikus cselekmény során használt edények.

<sup>115</sup> „[Képtelenek vagyunk érzékeinknek elhinni] a zúzmarának az éjszakában is szűzi fehérségét – a fákra és bokrokra dermedő csipkétet, a mintha-anyagot, a látszatában szilárdat, valóságában pedig folyékonyat, azt, ami formát ad a csupasz földdel csaknem egyszínű ágazatnak, s ami rövidesen semmivé lesz – és ezért alig is értjük, hogyan is lehetett forma, kristály, a semmit megtartó kéreg az, ami rövidesen eltűnik...” (Beney Zsuzsa: *Szó és csend között*. Liget Műhely Alapítvány, 1995. 34. o.)

<sup>116</sup> PÁL József - ÚJVÁRI Edit: *Szimbólumtár*. Balassi Kiadó, 1997. 163. o. Vö. még: A jeruzsálemi Templom szentélyét is függöny takarta, amely Jézus halálakor kettéhasadt. Ezáltal „megszűnt az akadály az Istenhez vezető úton,” mivel Istent a függöny „takarta el” az emberek elől. (uo.)

megmozdítani nem tudja: feladata az a várakozás, amely nem mulasztja el észrevenni a függöny lebbenését.

A „között” tehát elfed, elkülönít valamit, szilárd, mégis mozgékony, megfoghatatlan, tűnékeny határokat hoz létre.

A harmadik motívumcsoport (*füst, köd, gőz, pára*) az *érintettség* történés-lehetőségével egészíti ki mindezt. A füst jelenség esetében az égő tárgy részecskéi, a másik háromnál pedig a víz részecskéi keverednek össze a határ túloldalán lévő levegővel. A látható anyagi részecskék (korom, víz) és a levegő láthatatlan részecskéi *egymás által* jelennek meg (füstként, páraként), egymásnak segítenek formát ölteni, formává lenni. Az ismeretlen, a mondhatatlan tehát mintha megindulna a mondható felé: megérinti, közrefogja és átjárja, s bár nem válnak eggyé, a találkozás mégis magában hordozza az egység rejtelmes tapasztalatát. A Bibliában a füst, köd és felhő az epifánia<sup>117</sup> kísérőjelenségei<sup>118</sup>, amelyek ott sem csupán a mondhatatlan, a titok elfedésére szolgálnak, hanem valamiféle megindulásról, mozgásról adnak hírt a két világ között, s jelképezik azok lehetséges találkozását. *A füst, köd és pára az elmosódott körvonal motívumai*, amelynek nincs külön „anyaga”, hanem a két egymással határos „anyag” keveredéséből jön létre, tehát szoros értelemben véve már nem is határ, inkább folyamatosan alakuló *átmenet* határ és nem határ között. Ez a motívumcsoport a megismerésnek arról a végső fázisáról ad hírt, ami túl van a mondhatón, de még nem, vagy nem egészében mondhatatlan. *Arról a pontról, amikor a figyelő már csak úgy közeledhet a másik határaihoz, ha saját határait is lazulni engedi.* Ez az érintettség, a találkozás állapota.<sup>119</sup>

A „személyeknek, tárgyaknak, képeknek önmaguktól való eloldódása, sajátos egymásba játszása”<sup>120</sup> olyan képekben is megjelenik, mint például a *Balaton* versbeli tavának víztükre, a víz „bőre”, az oldódó határfelület, ahol víz és levegő (víz és ég) kommunikációja zajlik.<sup>121</sup> Ugyanez a feloldódó körvonal más versekben az omló *part*, amelynek testé-

<sup>117</sup> Görög szó: megjelenést, feltűnést jelent. Vallástörténeti fogalomként az istenség hirtelen bekövetkező és ismét megszűnő láthatóvá válására utal. (RAHNER-VORGRIMMER: *Teológiai kisszótár*. 168. o.)

<sup>118</sup> *Szimbólumtár*. 146.o.; 165.o.; 288.o.; BIEDERMANN, Hans: *Szimbólumlexikon*. Corvina 1996. 114. o.; 221.o. Vö. pl. Isten megjelenése a Sínai-hegyen: Kiv 20,18

<sup>119</sup> A Között ezt a rejtélyes sávot tematizálja a körvonalak elmosódását a végső pontig fokozva: „A sziklák roppanásai./ Amint a nap átlátszó ércei/már-már magukba, fémme a követ,/ ha állat járja, körme füstölög,/ s köröznek fent a sziklafal fölött/az égő paták füstszalagjai,/ aztán az éj a sivatagban/az éj, amint kioltja s kömivolta/magváig ér, fagyponthoz alatti éj,/ s amint hasadnak és szakadnak/ a porcok, forgók, kőlapok,/ amint feszítik végzetlenül,/ széthasogató önkívületben/a fehér s a fekete mindennapos/ néma villámcsapásai -/ A nap s az éj között.”

<sup>120</sup> VARGA Domokos: *Foszló partok, omló határok*. = Orpheus 1995/1996 264. o.

<sup>121</sup> „Mocsári tó. Mint nádcukor/ csorog belé a hold,/ elforrt már a fellejté,/ míg délibb napja volt,/ csak ősszel látni, ha hígul,/ s felszáll a gőz a domb hegyéig,/ hogy ott szelídebb istenek/ kecskecsesű szölleje érik.”(*Balaton*)



ben föld és víz találkozik (*Villamos, Az erény jutalma, stb.*), az *Ismeretben* pedig az eloldott vonalú *híd*.

A Martin Buber-i mondat - „Kezdetben van a viszony”(23.) - a Nemes Nagy Ágnes versek nyelvén így hangzana: „Kezdetben van a köd”, az a ködös sáv, amit „tanulni kell”. A szövegek erre a határvidékre fókuszálnak, tudva, hogy ami lényeges, az itt történik, akárcsak a teremtés kezdetének életet adó, lebegő párájában.<sup>122</sup> A fejezet további részében ezekhez a *történetekhez* próbálok közel kerülni a „sáv” *lényeinek* vizsgálatával.

A *Között* első szakaszában e lények valóságos seregszemléjének lehetünk a tanúi: „A levegő nagy ruhaujjai. / A levegő, amin szilárdan / támaszkodik madár, s madártan, / az érvek foszló szélein a szárny, / egy percnyi ég beláthatatlan / következményű lombjai, / az élő pára fái, felkanyarodva / akár a vágy, a fenti lombba, / percenként hússzor lélegezni / a zúzmara, nagy angyalokat.” Az angyalt-lélegzés motívuma nagyon is közelinek sejteti ezeket a lényeket: a vers beszélője nemcsak külső szemlélőjük, hanem kapcsolatban is van velük, sőt: e „lények jóvoltából szól. Lények a hasonlítottjai. A vers maga is lény.”<sup>123</sup> Az utolsó mondatnál maradva: az első „lény”, akit meg kell említeni, maga a csönd testében megjelenő beszéd, a teremtett szöveg: a *vers*. Nemes Nagy Ágnes egyik esszéjében így ír erről a vers-lényről: „A vers tehát hírhozó, csatából jön, a tudattalan terepéről - és ez meg is látszik rajta.[...] A vers sokszor sérült, csonka-bonka. Mintegy sebeit mutatja fel érték-ként. Lássátok, tapintsátok. De hát vajon nem a sérülések a vers testén, nem a hiányok, a félig megnevezések, a felrobbant kísérletek szilánkjai, a torzó esztétikája - vajon nem ez-e a végső mondanivalónk? Nem, nem azért, hogy becézzük a torzót, hanem mert a torzó, a hiány is *egy teljesebb világról ad hírt, életünk nem tudott, vagy nem eléggé átélt szélességéről*. Ott áll végül a vers, sérülten, és így-úgy-amúgy jelzi, mutatja, dadogja a hírt, mindazt, amit látott, ami telik tőle. Töredékes hírt hoz tehát, meg némi havat a vállán.”(Kiemelés:H.M.)<sup>124</sup> A vers tehát hírnök, ugyanúgy, ahogy a szövegben szintén előforduló madár és angyal<sup>125</sup> is, amelyek a fent és a lent, a mondhatatlan és a mondható közti

<sup>122</sup> A két bibliai teremtés-elbeszélés a fentiekkel rokon (ugyanazon motívumkörbe tartozó) képekkel (*pára, lehelet, lélek*) érzékelteti a teremtésnek nevezett első „találkozást” az Isten és a világ között: „A föld pusztá volt és üres, sötétség borította a mélységeket, és Isten lelke lebegett a vizek fölött.”(Ter 1, 1-2) „Egyszer pára szállt fel a földről és megáztatta a föld egész felszínét. Akkor az Úristen megalkotta az embert a föld porából és orrába lehelt az élet leheletét. Így lett az ember élőlényé.”(Ter 2,4b-7)

<sup>123</sup> TANDORI Dezső. *A fokozhatatlan fokozható. (Nemes Nagy Ágnes: A lovak és az angyalok.)* = Kortárs 1981/4.

638. o.

<sup>124</sup> NEMES NAGY Ágnes: *Tudjuk-e, hogy mit csinálunk?* in: *Szó és szótlanság*. 60. o.

<sup>125</sup> Az angyal (lat. angelus) szó jelentése: küldött, hírnök. Az „angyalság”, mint motívum tehát kiterjeszthető Nemes Nagy Ágnes összes hírnök-lényére: mindnél *angelfániával* (angyal-jelenés, vö: RAHNER-VORGRIMMER: *im.* 168. o.) van dolgunk.

mozgás megtestesítői. „Az angyalok röppályája talán fordított irányú, mint a madaraké: – írja Márványi Judit – az angyalok többnyire hozzánk repülnek, a madarak: tőlünk. De mindketten »között« vannak, a »fent« hírnökei.”<sup>126</sup> Ugyanilyen hírnök Nemes Nagy Ágnes költészetében a fa. Az „élő pára fái” szintén üzeneteket hordoznak a mondhatatlanságból, amely a törzsükön halad át (*Fenyő, Egy táviróoszlopra*), sőt – ugyanúgy, ahogy a vers, a madár és az angyal – ők maguk az üzenetek, a mondhatatlan részei. A fa – ágaival az égbe, gyökereivel a földbe kapaszkodva – a határsávon áthúzódó, a két világot összekötő tartóoszlop, „világtengely”.<sup>127</sup> Ha a madár és az angyal a két határos világ közti mozgás és kommunikáció hordozói, akkor a fa a két szféra széttartását és összetartozását testesíti meg, a mozgás „mozdulatlanságig csontosodott”<sup>128</sup> állapotát. A vers, a *madár*, az *angyal* és a *fa* tehát testet öltött érintések a mondhatatlan és a mondható között: a hírnökkel való találkozás a mondhatatlannal való találkozást jelenti.<sup>129</sup>

Martin Buber szerint három szférában lehetséges viszonyt kialakítani, s mindháromon keresztül az örök *Te*-t szólítjuk meg. Az első szféra a természet, a második az emberi közösség. „A harmadik: életünk a szellemi létezőkkel. A viszonyt felhő fedi, mégis megnyilvánul, nyelv nélkül, de nyelvet létrehozón. *Te*-t nem észlelünk, s mégis érezzük, hogy szólnak hozzánk, válaszolunk - formálunk, gondolkodunk, cselekszünk: lényünkkel mondjuk az alapszót, anélkül hogy szánkkal kimondhatnánk.”(9.) A nyelv nélküli viszonynak,<sup>130</sup> a nem szájjal, hanem egész lényünkkel való kimondásnak a Nemes Nagy Ágnes-szövegben a *légzés* mint nyelv előtti gesztus feleltethető meg: „percenként hússzor lélegezni zúzmarás, nagy angyalokat” Az ilyen kapcsolat-teremtés mint vágyott dolog jelenik meg pl. a *Lélegzet* című versben:

„Ne hagyj el engem, levegő,  
engedj nagyot lélegeznem,  
angyalruhák lobogjanak  
mellkasomban ezüstösen,

<sup>126</sup> MÁRVÁNYI Judit: *A „Ház a hegyoldalon”*. = Orpheus 1995/1996 107. o.

<sup>127</sup> *Szimbólumlexikon*. 104. o.

<sup>128</sup> PRÁGAI Tamás: *A figyelem szenvedélye*. = Új Forrás 1994/4. 20. o.

<sup>129</sup> A *madár* és az *angyal* Nemes Nagy Ágnes költészetének meghatározó motívumai, további vizsgálatuk bőséges eredményekkel szolgálna az általunk vizsgált „találkozás-történet” kérdéséhez is. Ezen a ponton mégis szükségesnek láttuk a *találkozás* legfontosabb motívikus vonulatára, a „fa-történetre” (ld a II. fejezet első bekezdését) szűkíteni témát. Ez indokolja, hogy a másik két motívumot (*madár*, *angyal*) a dolgozatban nem elemzzük behatóbban.

<sup>130</sup> A *viszony* nyelv-nélkülisége ebben az esetben csak megszorítással állítható, hiszen a róla való versírás már nyelvi reflexió. A „nyelv nélküli” kifejezés itt tehát nem azt jelenti, hogy a *viszony* független a nyelvtől, hanem azt, hogy meg tapasztalása túlmutat a verbális nyelvvel kifejezhetőn.

*akár a röntgenképeken.”*

A lehelet a teremtés eszköze: a bibliai teremtéstörténetben az Úr a saját lelkét lehelte teremtményébe, aki attól fogva kezdett el lélegezni, azaz: „viszont-lehelte” a kapott lelket, válaszolt, kommunikációba kezdett a lélek, az élet adójával. A légzés párhuzamos motívuma a repülés - mindkét tevékenység csak a levegő közegében életképes. A légzés szerve, a tüdő, alakját tekintve is a repülés szervéhez, a kettős szárnyhoz hasonlít,<sup>131</sup> és mindkét szerv ugyanolyan pulzáló jellegű mozgást valósít meg. A belégzés fázisa a szárnyak felemelkedésének feleltethető meg, a kilégzés pedig – amelynek során a szervezetben szétárad a levegő – a lefelé csapó szárnymozdulatnak, amely a magasba emeli a madarat. Ez a sajátos, légzéshez és repüléshez hasonlított kommunikáció tehát nemcsak feltételezi az életet (hiszen a levegő életszimbólum), hanem létre is hozza, teremti is azt. A felemelt szárnyak és az ég felé nyúló faágak asszociációs körébe kapcsolható a – nyitottságot és vágyakozást kifejező – kitárt karok gesztusa, a pármozdulat, e lefelé hajló szárnycsapás pedig a magához, magába ölelés mozdulatát idézi fel. Ez a dialógus, ez a kommunikációra alapozott léthelyzet jelenik meg a *Lélegzet* című vers második szakaszában:

*„Egy ezüstnyárfát adj nekem,  
arcom a rezgő lombba nyújtva  
hadd fújjam rá lélegzetem,  
s ő fújja vissza szüntelen  
új, szennyezetlen életem,  
míg kettőnk arca közt lebeg  
a lélegzetnyi végtelen.”*

A vers beszélője ismét a teremtés léthelyzetében találja magát, szemben a fahírnök arcával. A kölcsönös levegőadás, életadás egy új történéssel egészül itt ki: a megtisztulással. A találkozás tehát tisztulást is hoz, hiszen a szemben álló lény maga a *tisztaság*, ahogy ezt a *dér-hó-zúzmara* takarómotívumok is sugallták.

A Másik általi megtisztulás rejtelmes eseményére fókuszál a *Szendioxid*:

<sup>131</sup> A tüdő és a szárnyak motívumainak egymásra vetítődését példázza *A távozó* középső versszaka is: „S amikor hátat fordított,/ két szárnya/ röntgennel átvilágított/ tüdőszárny, olyan ezüst - / és szét-szétnyílt - centiméteres/ kis repülési szándék - s összezárult/ kilélegezve.”(268.)



„Csak a növény a tiszta egyedül.  
 Nem ismer kategóriát.  
 S a bűnös széndioxidot  
 éjszaka mégis ő cseréli át.  
 Tisztán ragyog reggel az égi sátor  
 a tölgyek néma megváltástanától.”

A határsáv lényei, a *madár*, az *angyal* és a *fa* a mondhatatlan hírnökei, élő üzenetek, akik tisztulást, s ezáltal szabadulást hoznak annak, akivel találkoznak (ld. a fenti vers megváltás-motívumát!). Az *üzenet* ontológiai-jelentésbeli megsokszorozódásának lehetünk tehát tanúi: az üzenet maga a versbeli *madár*, *angyal*, *fa*, és üzenet maga a *vers* is.

### I./1./2. *Egység és egybenövés*

A két egymással határos világ létrendjét tekintve különböző. A mondható szeretne kiegészülni a mondhatatlannal – saját hiány-tapasztalata a legfőbb bizonyíték rá, hogy ez a nyelven túli birodalom létezik. Azonban nem kizárólag a hiány élhető át, épp ellenkezőleg: a határsávban kószáló lények, „érintések” transzcendens ereje nem más, mint a jelenlétük. A fák „azért »tudnak« többet a létről, mint az ember – írja tanulmányában Alföldi Jenő – mert csak léteznek, s nem a lét kérdéseivel birkóznak; vagyis a lét az ő számukra – Nietzschevel mondva – nem probléma, hanem megoldás.”<sup>132</sup> A teljes *jelenlét* állapota Bubernél az *Én-Te* viszony szférájával azonos: „...az igazi határvonal - persze olyan határvonal, mely lebeg és ingadozik - nem a tapasztalás és a nem tapasztalás között húzódik, sem pedig az adott és a nem adott, sem nem a lét világa és az értékek világa között, hanem minden régiókat keresztülszelve a Te és az Az között, jelenlét és tárgy között. [...] a jelen csak annyiban létezik, amennyiben a jelenlét, találkozás, viszony létezik. Csak azáltal, hogy a te jelenvalóvá lesz, csak azáltal támad a jelen.”(16.) Amíg az ember a lét kérdésével birkózik, *Az*-zá teszi a vele szemben álló *Te*-t, tárggyá a jelent, tapasztalattá a viszonyt, mert csak így tud gondolkodni róla. Pedig a „tárgy nem a tartam, hanem a megállás, a megszűnés, az abbamaradás, a megmerevedés, a távolmaradás, a viszony-nélküliség, a jelenlét-nélküliség.”(17.) A viszony világa túl van a gondolkodás kategóriáin, túl a nyelv-

ven, a mondhatón, a *Te*-t „csak megszólítani lehet, kimondani nem.”(97.) A Nemes Nagy Ágnes szövegek viszonytörténeteinek színhelyét, a „között”-öt is az *Én* és *Te* közti határként értelmezem, ami lényegileg egybeesik az *Én-Az* és az *Én-Te* kapcsolat közti határral is. Az első (*Én-Az*) reláció *Én*-je ugyanis olyan *Én*, aki tapasztalja, megnevezi és használja a létezőket, tehát tárgyakkal körülvéve él egy mondható világban. A *Te*-vel való viszonyba lépése azonban egy másik világot tár fel a számára: az *Én-Te* viszony, a jelenlét világát, ami azonban már túl van a mondhatón. Az *Én-Az* világban élő *Én* úgy vágyódik a viszony világába, mint látszatlétből a valóságos létbe<sup>133</sup> : „A *Te* által leszek *Én*-né. S hogy *Én*-né leszek, mondom: *Te*. Minden valóságos élet: találkozás.”(15.) Ebben a fejezetben azokkal a Nemes Nagy Ágnes-versekkel foglalkozom, amelyekben különböző formában - vágyként, hiányként, vagy beteljesült történekként - jelen van ez a találkozás.

A *Dehát mi az értelme?* kezdetű verstöredék beszélője átjárhatatlannak érzi a közte és más létezők (füvek, fák) között lévő határokat. Közöttük jár, testével érinti őket, mégsem tárul fel neki a létezők arca, *Te*-mivolta:

*„De hát mi az értelme? Semmi.*

*Nem-létező emlékeim*

*Ál-valósággal összekenni*

*Minek is kellett idejönni?*

*Nem tudhatok meg igazat.*

*Nem tudhatok meg semmit gyökeréig.*

*Erdőben járok, talaját*

*kutató lépteim nem érik.*

*Lomb széleit, füvek hegyét*

*tanácstalan borzolgom.*

*Törzsek közt járok, mint a szél.*

*Más a halmazállapotom.”*

<sup>132</sup> ALFÖLDY Jenő: *Képek, szobrok – szavak.* = Orpheus 1995/1996 148. o.

<sup>133</sup> Ez természetesen nem azt jelenti, hogy az *Én-Az* világa látszátvilág, csupán a magasabb létrendbeli *Én-Te* világ tapasztalatának fényében, ahhoz viszonyítva veszít valóságosságából.

Már a verset indító kérdés az *értelemre* vonatkozik: valamiféle megoldás, megfejtés vágyát rejtve magában. A birtokos jelző hiánya (nem tudjuk, *minek* nincs meg az értelme), kitágítja, a teljes létezésre vonatkoztatja az értelem-keresést, az *értelem* előtt álló határozott névelő viszont leszűkíti, mivel *értelem* alatt egy konkrét, meghatározott tartalmat ért. A verset felvezető kérdés tehát korántsem általános. A szöveg feszültségét a valóság-nemvalóság, lét-nemlét dichotómiája adja (ld. „nem-létező”, „ál-valóság”, „igaz”), problematikája jellegzetesen ismeretelméleti és Nemes Nagy Ágnes-i. A megismerő (megismerni vágyó) alany és a nem-megismerhető ismerettárgyak között áthidalhatatlannak tűnik a távolság. „Más a halmazállapotom” – hangzik az ítélet, mely kimondja a megismerés kudarcát, s bennfoglaltan azt is, hogy a megoldás az azonos halmazállapot lenne. A mozdulatlanul álló, szilárd fatörzsek azonban mintha létrendbeli elsőbbséget élveznének a köztük bolyongó, láthatatlan és megfoghatatlan széllel szemben, ami még inkább lehetetlenné teszi az *érintést*, a megismerő és megismert érintkezését, azonosságát: a megismerést. A köztük létrejött kapcsolat külsődleges, nem „gyökeréig” ható, nem „igaz”: ugyanolyan „ál-valóság”, mint a törzsek közt a szél.

Martin Buber így ír a növényvilággal való kapcsolat kölcsönösségéről: „A növényekről alkotott fogalmunkhoz hozzátartozik, hogy nem képes reagálni reá irányuló cselekvésünkre, nem képes »viszonzni« azt. Mindazonáltal ez korántsem jelenti, hogy ebben a szférában semmiféle kölcsönösségben sincsen részünk. Egyenként létező lény cselekvéséről vagy magatartásáról természetesen nem beszélhetünk, de *annál inkább magának a létezésnek a kölcsönösségéről, amely semmi egyéb, csak maga a létező*. A fa azon eleven egész- és egységmivolta, amely a csak kutató ember mégoly éles pillantása elől elzárkózik, s a Te-t mondó ember előtt megnyílik, akkor van jelen, amikor *ő*, a Te-t mondó jelen van, *ő* adja a fának a lehetőséget, hogy megnyilatkoztassa ezen egész- és egység-mivoltát, s íme, most megnyilvánítja azt a létező fa. Gondolkodási szokásaink megnehezítik számunkra, hogy meglássuk: itt, a mi magatartásunktól fölébresztve, a létező felől velünk átellenben valami felénk villan.” (*Utószó*, 150-151.; kiemelés: H.M.) Buber tehát két feltételét emeli ki a találkozás létrejöttének: az egyik, hogy a megszólító ember *Te*-t mondjon, a másik, hogy a megszólító jelen legyen. A kettő lényegében ugyanaz, hiszen *Te*-t mondani csak a jelenlétben lehet. Mivel azonban a vers a fákkal és fűvekkel való kapcsolatteremtést a tudás és az értelmi megismerés törekvésévé szűkíti, olyan értelmezés is lehetséges, miszerint a „kutató léptek” annak a buberi kutató embernek a léptei, akinek éles pillantása elől elzárkózik a létező. Az éles pillantás ugyanis nem megszólít, hanem érteni, tudni, azaz birtokolni akar valamit: csak az értelmével közelít a létezőkhöz, nem *Te*-t, hanem *Az*-t



mond nekik, birtoklása tárgyaivá téve őket. Ebben a versben azonban *Én* és *Az* mégiscsak határosak egymással, s ez a határ nemcsak elválasztja, hanem össze is köti őket. Bár még nem kerültek viszonyba egymással, a köztük lévő „fal” tapasztalata már intenzív.

Ugyanez a határtapasztalat válik még intenzívebbé a *Rózsafa* című szonettben, amelynek beszélője a *jelenlét* felől közelít a Másikhoz, s ő maga is vágyik jelen lenni: a kölcsönös jelenlévőségben próbálja megélni a vágyott azonosságot:

*„Kimondhatatlan vágyom azt a percet,  
amelyben élek. S el nem érhetem.  
Idő, idő! Szüntelen benne reszket  
a gyönyörűség és a félelem.*

*A szem fölmagzott, hosszú fűbe gázol,  
egy mécsvirág, egy csikos kerti szék,  
gálic-kék szőlők, nádas pincegádor,  
egy völgykebel, a tó, a tó, az ég -*

*hogy érem el? Hisz úgylis képtelenség,  
hogy ott száll az egzotikus jelenlét,  
a lepke-Föld a létlen úron át, -*

*Hogy érem el a nyiló rózsafát?  
mely szökőkútként dobja fel magát,  
és elevennek oly szép, mint az emlék - ?”<sup>134</sup>*

A határ jelenléte – a beszélő és a Másik jelenlétének élénkülő erőterében – gyengülni kezd: ezt jelzi a versen végigvonuló kérdő modalitás – szemben az előző szöveg ki-jelentő modalitásával. Amaz lezár, emez nyitva hagy valamit – ezt érzékelteti a mondatok hosszúsága is. A *Dehát...* kezdetű töredékben rövid mondatok (gyakran tömondatok) sorakoznak, és sehol nem találunk igazi áthajlást. Ezzel szemben a *Rózsafa* hosszú mondatok-

<sup>134</sup> A „Hogy érem el?” kérdés ugyanazt a dilemmát fogalmazza meg, amit Jacobi Péter hegedűművész Ottlik Géza *Minden megvan* című novellájában: „Megelőzi a nyelvet, a hegedűszót, hogyan jelentsem hát az angyaloknak?[...]miféle zenével közölje a hallgatást? Milyen táncsal a mozdulatlanságot? Ki jön a segítségére? gondolta Jacobi Péter.” (OTTLIK Géza: *Minden megvan*. in: *Hajnali háztetők \* Minden megvan*. Európa, Budapest 1994. 417. o.)

ból áll, és csupa – versszakokon is átívelő – áthajlás, ezen kívül gyakori a mondatvégi gondolatjel, ami szintén a lezáratlanságot érzékelteti. Határokon átívelő, szép paradoxon maga a verset indító kijelentés is, hiszen a beszélő az után vágyakozik, ami valójában már az övé, de a *birtoklás tudata nélkül* az övé, ezért felé való irányulása, lankadatlan *figyelme* elevenen tartja a köztük lévő kapcsolatot. Már nem a perc *értelmét* keresi, hanem *maga a perc* az, ami után vágyik – nem pusztán az *értelmével* kutat valami után, hanem az *egész valójával* figyel, magából semmit vissza nem tartva. A találkozás képtelensége még ott van a tudat felszínén (“*el nem érhetem*”; „*úgyis képtelenség*”), valójában azonban a két létező elindult már azon az úton, amelynek végcéljaként jelenvalóvá lehetnek egymás számára is.

A következő szöveg egy szerelmi történet két aspektusból. A találkozás látszólag megtörténik, a felek legalábbis megpróbálják megtörténné tenni: azaz a vágyakozást felváltja a találkozás *tettlegetes* akarása. A két test azonban hiába fonódik egybe, nem kerülnek egymással *Én-Te* viszonyba, nem sikerül „megérinteniük” és jelenvalóvá tenniük egymást:

*A férfi*

*Kiszívtam ép foga közül a nyelvét,  
mint csonthéjból gyöngé osztrigát.  
Körülöleltem csípőjén a földet.  
És azt hittem: odaadta magát.*

*A nő*

*Fölém hajolt, mint sűrű felhő.  
Villódzott, míg a számra lelt.  
Forró keze bőrömre simult,  
és azt hittem, hogy megölelt.*

A férfi és a nő találkozása kozmikussá táguul a versben: bennük ég és föld akar egyesülni, de ez az akart azonosság ismét csak látszat, ál-valóság marad, a tettlegetesség pedig csak beteljesületlen próbálkozás. A refrénszerűen megismételt „és azt hittem” mondat vezeti fel, hogy mi is az, amit a felek valóságnak véltek, mi az, amit tettükkel el akartak érni: az odaadást és az ölelést. A kölcsönösséget feltételező gesztusokat azonban mindkét fél a másiktól várja, azaz feltételhez köti azt, aminek feltétlennek kellene lennie: a szerel-

met. Az egész ember helyett a testrészek versbeli szerepeltetése is ezt a részleges, feltételes odaadást, a teljesség hiányát érzékelteti.

Hasonlóan beteljesületlen a ló és a rózsafa „szerelmi története” (*Az udvar történeteiből*), ahol a tettelegesség pusztító *erőszakká* fajul: az érintés végtelenje bekebelező birtoklássá zsugorodik, a Másikkal való azonosság elérésének eszköze a Másik megsemmisítése lesz. Itt is a magáévá tétel extázisának és a találkozás létre nem jöttének ellentéte adja a vers drámai feszültségét:

*„Egy gang rács volt a földbe ásva  
 az udvar szögletén,  
 másfélméternyi kert határa –  
 s a rács tövén  
 ott nőtt a rózsafa,  
 a piros rózsafa,  
 és ezt a rózsafát zabálta  
 a szenes lova,  
 ez a vágni-való,  
 sovány, fakó –  
 egy óvatos, tüskös falat,  
 aztán – táltos a parazsat –  
 habzsolta már, tépve, cibálva,  
 hogy villogott halovány pofája  
 a tűzben, mely nőtt, mint a láva  
 a macskaköves udvaron,  
 szikrázott a piros szírom,  
 visszfénye felszökött az égre –  
 mindjárt verték is orrba érte,  
 s mert megvetette satnya lábát,  
 úgy vonszolták hátrább – egyre – hátrább –  
 elbillent konttyal állt a fa.  
 Fekete, égett.  
 S a földön, körben csupa vércsepp.  
 Ez volt a ló, s a rózsafa.”*

A kiontott vér, a rózsafa és a ló vére erőszakos „határátlépésre” utal: a két test nem önként olvadt egybe. A körvonalak – csak a *test* körvonalai! – elvesztették ugyan folytonosságukat, a két lény mégis távol maradt egymástól: csak fizikailag találkoztak, de a köztük lévő valóságos, belső határok nem szakadtak át. Az elbillent konttyal álló fa az elhagyatottság csalódottságát, tanácstalanságát érzékelteti: „...azt hittem, hogy megölelt” – mondhatná akár a fa is.

A viszonyba kerüléshez nem visz közelebb a keresés, a kutató léptek, a birtoklás-vágy, a tettegesség vagy az erőszak. „A Te kegyelem által találkozik velem - írja Buber - hiába keresném, hogy megtaláljam. Az Én-Te alapszót csak egész lényével mondhatja az ember. Önmagam egész lényé koncentrációja és összeolvadása soha nem történhet általam, és soha nem történhet nélkülem.”(15.) A jelenléte tehát, ami a találkozás létrejöttének feltétele, csak a másik, a *Te* tudja teljessé tenni.

Már valóságos megszólítással, *Te*-mondással indít a *Körisfa, A ház körül* című versfüzér első darabja.

*„Egy szép körishez szóltam én: Te köris!  
S egy köriserdő válaszolt, meg ő is.  
Röstelltem ezt és mondtam neki: Drágám,  
a mai naptól légy te Köris Ádám.”*

A *Te*-mondó a bibliai teremtés-gesztusát ismétli meg a névadással. Jelenléte, hívó szava annyira erős, hogy az átellenben álló létezők egész csapata rezdül fel rá, viszonyba lépni mégis csak eggyel képes közülük a *Te*-mondás „kizárólagossága” (7.; 93-94.) miatt. Ugyancsak a jelenvalóvá tétel, a teremtés gesztusát ismétli a már említett *Lélegzet* című vers, amelyben a lehelet „visszafűjásával” egymás kölcsönös életre, jelenlétre hívásának folyamata kezdődik meg, amely nem más, mint az *Én-Te* viszony. A lélegzés kölcsönössége a „létezés kölcsönössége”(150-151.), a kezdet, amely *megelőzi és lehetővé teszi a cselekvést*:

*„hadd fűjjam rá lélegzetem,  
s ő fűjja vissza szüntelen  
új, szennyezetlen életem,  
míg kettőnk arca közt lebeg  
a lélegzetnyi végtelen.”*

A tapasztalat (*Én-Az* reláció) a tapasztalóban van, a viszony azonban *Én* és *Te* között (8.), ahogy a versben is a két arc között van „a lélegzetnyi végtelen”.

A *Körisfa* és a *Lélegzet* már valóságos *Én-Te* kapcsolatot, *viszonyban létet* ábrázolnak, amelynek legfontosabb motívumai a *megszólítás* (név-mondás, névadás), a *lélegzés*, az *arc(ok)* és a *kez(ek)*. A cselekvések (*megszólítás*, *lélegzés*) versbeli jelentéskörének fontos része a *kölcsönösség*, a tárgyi motívumok pedig *pármotívumokként* szerepelnek: az *arcok* és a *kezek* egymással szembefordulva léteznek, a viszony mondhatatlan, meghitt dialógusát jelenítik meg. Ezekből az alapmotívumokból bomlanak ki azok a továbbiakban szemléltetendő motívumsorok, amelyek szintén az egybenövés, az egységben lét *viszony-történeteit* ábrázolják.

A *Lélegzet*hez hasonlóan egymással szembeforduló *arcok* jelennek meg a *Bizony*, *bizony* kezdetű verstördékben, amelyben a *Hold* arca az a fenti *tó*, amely a lenti *városcot* *tükörként* veri vissza, de mintha *arcok* lennének az egymás *tükörképeként* összesimuló *kezek* is az *Elégia egy fogolyról* című versben. Az utóbbi költemény egy gyerekkori barátnőnek állít emléket, s a vele való utolsó találkozást idézi fel a márianosztrai börtönben<sup>135</sup> :

„A rács sűrű. Kéz nem fonódhat,  
hálóként szöve át a drót.  
Nyílt tenyérrel estünk a drótnak,  
mint kétfelől imádkozók.  
S hangunkat oldalról vigyázta,  
mint görbe gyertya: két apáca.”

A „kétfelől imádkozó” kezek – éppen szokatlan helyzetüknél fogva – szimultán képi megjelenítései az *imának* és az emberek közti dialógusnak. A hagyományos módon összesimított tenyerek – *egy ember tenyerei* – az összeszedettséget, a viszonyba lépésre való készséget fejezik ki. Ahhoz azonban, hogy az ima történni kezdjen, *két létező* egymással összefordított kezei szükségesek (ahogy ez a szövegben megfigyelhető), s ami e kettő kö-

<sup>135</sup> Porgesz Borbála Nemes Nagy Ágnes osztálytársa volt a Baár Madas Református Leánylíceumban. Később részt vett a kommunista mozgalomban, rölapok terjesztéséért került a márianosztrai börtönbe, ahol a költőnő Hrabovszky Annával, volt osztálytársnőjükkal együtt látogatta meg. Ez a látogatás ihlette az *Elégia egy fogolyról* című verset. Porgesz Borbálát később koncentrációs táborba szállították, itt érte meg az angol felszabadítást. Nem sokkal utána kórházban halt meg, Svédországban. (NEMES NAGY ÁGNES: *Látkép, gesztenyefával*. in: uő: *A magasság vágya. Összegyűjtött esszék II.* Magvető, 1992. 388-390. o.)

zött létrejön, az az ima, az *Én-Te* viszony. A két különböző tehát (nem anyagi értelemben vett) egyet, egységet teremt.

A különbözőség és egység egyidejű érvényességét jeleníti meg az *iker* motívum. A korán meghalt barátnőt az *Elégia egy fogolyról* című vers visszaemlékezése úgy ábrázolja, mint a beszélő ikertestvérét:

*„Nem olvadtunk a kertbe mégsem.*

*Maradtunk növekvő, kemény*

*magzat az édes anyaméhben,*

*növelt a fű, formált a fény,*

*míg egy nap a kavicsra dülve*

*testünket a világra szülte.*

*Te kúszál akkor is előre,*

*én hátul fogtam sarkadat,*

*kinyújtott kéz csapott a före*

*(te voltál fejjel magasabb),*

*belédmarkoltak, felmutattak:*

*s nem kellett a földi napnak.”*

Ez a születés a vers jelentés-összefüggésében *második születésnek* is tekinthető: az egymás mellett játszó-növekvő gyermekek, kinőve a gyerekkori kertet, egy napon *mint iker*ek, mint egymás testvérei születnek újra. Az ikerszületés leírásában két bibliai hely is megidéződik. Az egyik *Ézsau* és a születésükkor *sarkába kapaszkodó*<sup>136</sup> *Jákob* története, akik közül - bár *Ézsau* volt az elsőszülött - mégis *Jákob* „kellett” a választott népnek tett ígéret továbbviteléhez, aki megvásárolta testvérétől az elsőszülöttségi jogot. (Ter 25,19-27,45) A másik hely a *János prolóógus* verse: „A világosság a világba jött, de a sötétség nem fogadta be”: az elsőszülött ikertestvér „nem kellett a földi napnak”. Mellőzése, korai halála *helyettesítő áldozatként* is értelmezhető: azért kell félreállnia, meghalnia, hogy a testvére növekedhessen, élhessen - ez az áldozat azonban örök teher az életben maradt másoknak.<sup>137</sup>

<sup>136</sup> „Amikor eljött a szülés ideje, ikerk voltak[Rebeka]méhében. Az első kijött, vöröses volt, egészen olyan, mint valami vörös ruha. Ézsau-nak nevezték. Azután kijött a testvére, keze Ézsau sarkát fogta. Ezért Jákobnak nevezték.” (Ter 25,24-27)

<sup>137</sup> Az elhunyt testvér halálát mindig az életben maradt iker éli meg *helyettesítő áldozatként*, akit az a sejtelen



A „*Miért éppen ő halt meg, miért nem én?*” kérdése nemcsak a gyerekkori barát-nőre való emlékezésben, hanem a költőtárs, *Sidney Keyes* halálára írt versekben (*Egy költőhöz, A villamos*) is felsejlik. Az amerikai költő egy évben született Nemes Nagy Ágnessel (tehát szintén *iker*-figura<sup>138</sup>), s bár személyesen nem ismerték egymást, számos párhuzam található köztük: például mindketten vonzódtak a természettudományokhoz, az objektív tárgyias lírához és Rilke költészetéhez. Sidney Keyes egészen fiatalon, a II. világháborúban vesztette életét: egy bombarobbanás ölte meg Afrikában.<sup>139</sup> „Nekem mindjárt feltűnt, mindjárt szemembe ugrott, hogy Sidney Keyesnek a születési éve azonos az enyémmel – emlékezik vissza Nemes Nagy Ágnes – Feltűnt nekem ez, és valami módon félig tudatosan már akkor az a benyomásom támadt, hogy talán-talán közöm van ehhez a költőhöz, talán-talán úgy is fogalmazhatnám, hogy *helyettem esett el.*” (Kiemelés:H.M.)<sup>140</sup> Az *Egy költőhöz* ezekkel a drámaian tömör mondatokkal kezdődik: „*Kortársam. Ő halt meg, nem én.*” A szavak mögött ismét ott kísért a „*miért nem én?*” fájdalmas dilemmája, amit Nemes Nagy Ágnes olyan „lelkiismeret-furdalásnak” nevez, amelyet a háborús kataklizma után életben maradt, azt túlélő ember érez a halottakkal szemben.<sup>141</sup>

A *villamos* című Nemes Nagy Ágnes-szöveg két párhuzamosan szerkesztett, egymásba csúsztatott történettel állít emléket a költőtársnak. Két élet valóságos, illetve lehetséges végperceit jeleníti meg egy időben (Sidney Keyes-ét és a sajátját): a versszakok zsoldárszerűen felelgetnek egymásnak két különböző helyszínről, Afrikából és Budapestről. Két életet veszélyeztető pillanatot vezet fel a vers (az afrikai bomba robbanását és a feltört

---

gyötör, hogy mindez érte történt, azért, hogy ő élhessen; hogy a testvére *helyette* (érte) szenvedett el valamit, amit pedig neki kellett volna. Az életben maradt képtelen az érte hozott súlyos áldozat elfogadására, különösen akkor, ha lelkiismeret-furdalását környezete is megerősíti, ahogy ez például Radnóti Miklós esetében történt. Az *iker-áldozat* toposzá válására Krzysztof KIEŚLÓWSKY *Veronika kettős élete* (1991) című filmje a legjobb példa. A toposznak azonban már a görög mitológiában megtalálhatók az előzményei: Zeusz ikerfiai, *Castor* és *Pollux* történetében. A két testvér közül csak az egyikük halhatatlan, de ikre halálakor megosztja vele halhatatlanságát, s ezentúl felváltva vagy az alvilágban, vagy az égen, csillagképként tartózkodnak együtt. ( *Szimbólumtár*. 227. o.) Ezzel azonban a halhatatlan ikernek is vállalnia kell a halandóságot, hiszen ahányszor az Alvilágba távozik testvérevel, annyiszor hal meg vele együtt – érte. A toposz eleven jelenlétére utal az az egzotikus kultúrákban, pl. Nyugat-Afrika bizonyos részein elterjedt szokás is, hogy születésük után a világra jött ikrek egyikét megölik. (*Szimbólumlexikon*. 170.o.)

<sup>138</sup> „[Kabdebó Lóránt:] Sidney Keyes sorsát látva és azt a szerepet is ismerve, amit az angol irodalomtörténészek betölteni láttak az ő fellépésében – tehát azt, hogy a versben visszaadta a dalszerűség jogát, ugyanakkor megtartotta a korábbi nemzedékek kiküzdötte gondolatiség-szintjét -, akkor valahogy úgy érezzük, hogy *Nemes Nagy Ágnesnek megvolt az ikertestvére*, csak sajnos elveszett a háború alatt. És mintha Nemes Nagy Ágnes tovább akarta volna írni az ott elveszett szálát is.” (NEMES NAGY Ágnes: *Villamos*. in: uő: *A magasság vágya. Összegyűjtött esszék II.* 475. o. Kiemelés: H.M.)

<sup>139</sup> NEMES NAGY Ágnes: *im.* 471-476. o.

<sup>140</sup> *im.* 471. o.

<sup>141</sup> *im.* 477.

utca fölött áthaladó budapesti villamos fékezését, megbillenését), az egyikbe belehal,<sup>142</sup> a másikat túléli a hőse, ez utóbbi azonban már nem derül ki a versből:

*„Kiszakad innen az, aki  
nem markol most. Szakadna ki!  
Fullasztó testek, testre test,  
micsoda mozgó hullahegy!”*

A „Szakadna ki!” felkiáltásban a „*miért nem én?*” kérdés visszhangzik tovább. Ott, abban a pillanatban, amikor a villamos megbillent, a vers beszélője meghalhatott volna az ikre helyett, hogy ő élhessen, vagy meghalhatott volna vele együtt. Az egy versbe írt, egymásba fonódó két elbeszélés azt az értelmezést sugallja, hogy a szöveget *egy* történetként olvassuk, és *egy* élet végének leírásaként észleljük. Élet és halál egymásba mosódik: a halott költő tovább él a róla írt vers „ikertörténetében”,<sup>143</sup> az élő költő viszont ezzel az emlékezéssel (mint költő) éppen „belehal” valamibe: „... jellemzőnek tartom – írja Nemes Nagy Ágnes – hogy a Keyesről szóló versemet nem rögtön 45-46-ban írtam meg, hanem az ötvenes években, 1952-ben. Ennek megvan a maga értelme. Az ötvenes években nagyon kevés kilátásom volt arra, hogy egyáltalán megjelenhessek mint költő, hacsak nem akartam olyan szövegeket írni, amelyek az én igazságtudatomnak nem feleltek volna meg. *Kénytelen voltam úgy tekinteni magamra költőként, mint egy halottra.* Ezt az életérzést, ezt a fullasztó életérzést segített nekem kifejezni Keyes halála...” (Kiemelés: H.M.)<sup>144</sup>

Az *iker* motívum az *egymással tükörként szembeforduló arcok testvér-viszonyára* utal. Az ikrek nem azonosak egymással, hiszen két létezőről van szó, mégis azonosak abban, *ahogyan* léteznek, hiszen a létük *ugyanonnan* ered. Az iker motívum tehát magában hordozza az *azonosság és a különbözőség egységének* jelentését: az ikrek a megtévesztésig hasonlóak egymáshoz, mintha ugyanazon lény megsokszorozódásai lennének, mégis mindkettő külön létező, s ez a tény az ellentmondás, a kettősség, az elválás<sup>145</sup> bennfoglalt mozzanatával egészíti ki a motívum jelentését. Nem véletlen, hogy a vizsgált versekben az *iker*-képzet szinte elválaszthatatlan egységben jelent meg az egymástól való *elszakadás* képzetével. Valószínűleg az utóbbi (az elszakadás) tapasztalata hozza magával az előbbi

<sup>142</sup> Nemes Nagy Ágnes a vers megírásának idején saját elmondása szerint nem tudott róla, hogy pontosan hogyan halt meg Sidney Keyes. Hét év elmúltával került a kezébe egy részletes leírás a költő haláláról, amelynek körülményei pontosan megcgyeztek a versében leírtakkal. (im. 475-476. o.)

<sup>143</sup> im. 475. o.

<sup>144</sup> im. 479. o.

(az iker-lét tapasztalatát), mint *felismerést*, mint valami mindig is jelenvalónak a *tudatosulását*: a megélt hiányban rajzolódik ki a megélendő jelenlét. Ez a fajta (külső, fizikai, kényszerű) elszakadás azonban nem változtat az *Én-Te* viszony fennállásán, nem csorbítja annak teljességét. Az *Elégia egy fogolyról* beszélője ikre halála után is intenzív kapcsolatban marad vele, a viszony aktualitása nem gyengül: a halálon átívelve is folytatódnak a két arc közti viszonytörténetek.

Az előző fejezetben már említettem, hogy a *viszony* nemcsak az egymás általi *újrateremtődés*, hanem az ezzel járó *megtisztulás* jelentését is magában hordozza. Ahogy a *Lélegzet* című vers beszélője a nyárfával való együtt légzésben tisztul meg, az *Elégia egy fogolyról* című versben a meghalt barátnő emlékezésben továbbélő lény a tisztulást, szilárdságot adó „mérce”:

„Mérték vagy-e, vagy önmagad?  
 Idegen isten csipkebokra,  
 vagy önnönfényű, könnyű nap? [...]  
 Mértékedre hiába vágyom,  
 csak hordom, hordom bő magányom?”

Az *Énnek a Te* által való megtisztulása jelenik meg az *Ekhnáton éjszakája* című versben is, ahol Aton, a napisten a „bűnös széndioxidot átcserélő” *Te*:

„Tisztítsd meg az arcod.[...]  
 mosd, mosd az arcod és a nap,  
 melynek minden sugara végén  
 apró keze van, majd a nap  
 kezével az arcod - ”

A kezek „összekeveredése” megbánás és megbocsátás egymást átható, időbeli sorrendbe nem állítható történeteiként is értelmezhető. Az *Én* az, aki „mossa az arcát”, aki meg *akar* tisztulni, de ez az arc csak a *Te* által *lehet* tisztává, a *Te* az, aki képes megszabadítani terheitől. Ez a felismerés a híres József Attila-i mondatot idézi: „*Hiába fűrösztöd önmagadban, csak másban moshatód meg arcodat.*”<sup>146</sup>

<sup>145</sup> Szimbólumlexikon. 171. o.

<sup>146</sup> JÓZSEF Attila: *Nem én kiáltok*. in: *József Attila költeményei*. Helikon, 1990. 162. o.

Az említett két vers között (*Ekhnáton éjszakája, Elégia egy fogolyról*) a *kert* és az *ostya* motívuma teremt további motivikus kapcsolódási pontokat. Az első szöveg egyik szakasza ugyanazzal a jelzős szerkezettel indít (*“A régi kertben.”*), mit az *Elégia* (*“A régi kert nem volt kalandos.”*) A gyerekkori helyszín, a kert, az *Ekhnáton éjszakájában* is a vi-szonytörténetek „szent helye” lesz, a találkozás téridejének jelölője:

*„A kertben volt a százezernyi:  
az ostyafényű ég alatt,  
egy másik arcot kell lenyelni,  
s a zöld virág, a bodzaág,  
amelyre Júdás felkötö magát,  
s egy csillag némi zöldje fönn,  
a kertben volt a mérhetetlen,  
bár volnál oly kicsiny, szerelmem,  
mint egy isten az ostyán.”*

Az ostya az *Elégiában* utalás formájában van jelen: a megszületett ikertestvér „fel-mutatása” a keresztény liturgiából ismerős Úrfelmutatást idézi meg (az iker, mint helyette-sítő áldozat olvasatát Jézus áldozatának párhuzamával támasztva alá.) A „másik arc”, amit „le kell nyelni” (ahogy ezt a keresztény istentiszteleten is teszik), a *Nappal*, a *Holddal* és a *tótükörrel* analóg *ostyában* válik jelenvalóvá: *az Én saját testében hordozza tovább a Te-t.*

A Másik által való hordozottság, a vele való egység kivételes pillanatát őrzi a *Dió-fa*, azt a léthelyzetet, amikor *Én és Te viszonyban* vannak egymással - már és még:

*„Néha alig lelem magam, úgy egybenöttem  
veled a hasító, kérésítő időben.  
Árnyékát lombhadjad szelíden rámveti,  
s ágas-eres kezem visszafelel neki.  
Idegzetem fölött s nyiló agyam alatt  
te vagy a szép sudár, mely földből égbe hat,  
gyökerem nem remeg, s virágom friss, mióta  
te tartasz barna törzs, te, nagyszemű diófa.”*

A *Te* közrefogja, körülveszi az *Én*-t, s a két lény „kölcsonös létezésében” időtlen beszélgetés folyik. Nem szavakkal, hanem a jelenlétükkel beszélnek egymáshoz, ahogy hordozzák a másikat – „te vagy a szép sudár, mely földből égbe hat” – ez a sor arra utal, hogy a dialógus a végtelenbe nyílik: „...minden Te-ben az örök Te-t szólítjuk meg.[...] Minden szférán át az egy jelenlét világít.”(123-124.) Ugyanez az összefonódás, egymásra utaltság jelenik meg a *Félelem* és a *Trisztán és Izolda* című versekben. A *Diófában* a két létező viszonyát mozdulatlan szimmetria, statikusság és harmónia jellemzi, mintha a viszonyban-lét kegyelmi pillanata időtlenné tágult volna, a „hasító, kergesítő” idő pedig, amely elszakítja egymástól s feleket („hasító”), s elválasztó falakat növeszt körük („kergesítő”), rajtuk kívül maradt volna, s nem is tudna többé hatni rájuk. A másik két versben már megbomlik a szimmetria, s megjelenik a viszony időbeli léte, ennek megfelelően minden változni, „hasadni”, „kergesedni” kezd. A változás talán majd új harmóniát hoz az elvesztett helyett, addig azonban a diszharmónia uralkodik, magában hordozva az egymásra utaltság *reményét* – és *félelmét*. Ezt a kettősséget jeleníti meg a *Félelem* című vers, aminek első kettő és utolsó versszakát idézem:

*„Szeretlek. Nincs rá szó, nincs mozdulat.*

*A rémülettől görcsösen szeretlek.*

*Elsorolom, hányféle iszonyat*

*vár rám és rád, már arcunkba merednek.*

*Csak sorolom, csak számolom naponta,*

*hörögtető álból riadok,*

*készülődöm még iszonyúbb koromra,*

*simogatom sovány, meleg karod -(...)*

*Hét esztendeje szeretlek, szerelmem,*

*fordíts egyet a Göncöl-szekeren,*

*szólj a világnak, mondd, hogy lehetetlen -*

*s maradj velem.”*

Az *Elégia* egy fogolyról, a *Diófa*, a *Trisztán és Izolda* és a *Félelem* egyaránt a Másik megszólítására, a *Te*-mondásra épülő beszéd jellegzetességeit mutatják. A következő

fejezetekben azt vizsgálom, hogyan változik ez a beszéd, hogyan változnak át a motívumok, milyen lehetséges történéseket hordoz még a *viszony*.

### I./1.3. A Másik-ban élő Én

“Aki azt mondja: Te, az nem valamely tárgyat vél. Mert ahol valami van, ott másvalami is van, minden Az más Az-zal határos. Ahol azonban azt mondjuk: Te, nincsen másvalami. A Te nem határos. Aki azt mondja: Te, annak nincsen valamelye, annak semmilye sincs. De a viszonyban áll.” (7.) Ezek szerint a viszonyba lépés velejárója a kizárólagosság: akinek az *Én* azt mondja: *Te*, az az egész világot betölti körülötte. Mindez nem jelenti az *Én* elvakulását, lezárulását a világ felé, ellenkezőleg: élesebben, valóságosabban fogja látni a többi létezőt: „... ő szomszédok nélkül, eresztékek nélkül *Te*, és *betölti az égboltot*. Nem mintha nem volna más, mint ő, de minden más az ő fényében él.” (36. Kiemelés:H.M.)

Az égboltot betöltő, az *Én*-t burokszerűen körülvevő *Te* képzetében már feltűnik a felek sajátos asszimetriája, (szemben az előző fejezet „szimmetrikus” motívumaival: *arcok, kezek, lélegzet, iker*). Ez a *Te* Nemes Nagy Ágnes verseiben úgy jelenik meg, mint egy *égbolttá szélesült*, fénylő Nap-szemű lény, amely mintegy sátorként borul az *Én* fölé. A szövegekben megjelenő sokféle *Te* között mindhárom buberi szféra „tekintete” fellelhető. „...egyiptomi homokot láttam, a homokégen azt a hosszúpillás szemet, az hullámozott fölöttem föl-le, állat-arcokból végtelen tekintet.” - olvashatjuk *A Föld emlékei* című prózaversben egy tevekanca pillantásáról. A *Virágénekben* a beszélő szerelmese válik égbolttá a mindent betöltő ölelésben:

*„Szép fényes délben mentem a réten  
Zsálya virított az árokszálen  
Az árokszálen szép piros zsálya:  
Eszembe jutott a szája*

*Szép fényes délben mentem a réten  
Mégis botoltam, árokba léptem  
Fekete küllős fekete nap  
Szeme süttött az égen”*

A nap csúcspontja, a „szép fényes dél” a „fekete küllős fekete naptól” kapja a fényét. A titokzatosan tündöklő Nap a Mindenható szemeként jelenik meg (mint harmadik szféra) a *Jegyzetek a félelelemről* című versben:

*„S te másik fent, te hallgató,  
ezüst-küllős pillád se rebben,  
úgy nézed millió fiad  
hamvát szóródni a szelekben.”*

Szintén a harmadik szférával (a szellemi létezőkkel) való viszonytörténés a holtakkal való kommunikáció. Az *Elégiában* a meghalt barátnő-iker továbbélő jelenléte lesz a – fájdalmasan elérhetetlen – égbolt a beszélő felett:

*„Nem igaz, hogy bent nő az emlék.  
Mint csontos égbolt, kint borul,  
s mint koponyákhoz sűrű elmék,  
a vágyam égig domborul.  
De hozzá nem forr: lenge ék a  
lélek utolsó buboréka.*

*Búvárharang? Egy réteg élet  
a tested és a vágy között?  
Homorú holtodig nem érek,  
Az emlék létig töltözött?”*

A *Te*-égbolt tehát valamiféle „vákuumot” is létrehoz, amellyel magához vonzza a benne élő *Én*-t. De mit felel az *Én* erre a vonzásra? Átlépheti-e azt a határt, ami élők és holtak közt húzódik? Hogyan élhet az *Én* a *Te*-égbolt alatt? Ezeknek a kérdéseknek az erőterébe tartozik a Babits Mihálynak címzett, a költőelődöt megszólító *Víz és kenyér*, amely a *Hófehérke és a hét törpe* című mese parafrázisa is egyben:

*„Reggel, ébredéskor,  
hét hangon kérdezem:*



*ki evett a tányérkámból? - kérdezem,  
 ki ivott a poharamból,  
 asztalomhoz ki ült le - kérdezem.*

*A Hófehér, bizony a Hófehér,  
 aki piros vérsejteket kívánna még,  
 s följár – agyagedényből  
 múmia - búzát enni még,  
 egy lány talán, nálam hétszerte magasabb,  
 egy átlátszó katona, terepszín köpenye  
 hóval borítva, véghetetlen  
 sor, milliók, Te is -*

*én boldogan, én boldogan adom kis étkemet,  
 egyél, igyál, te Több, te óriás-  
 birodalom küldötte, melyhez képest  
 e sáv-lét festett zebracsík,  
 vedd a karom, vedd lábam jární,  
 vedd a szemem, mely még fatörzsre,  
 néhány mohos napfoltra lát -*

*és élsz és élsz és éltek, nincs különbség.  
 S ha van köztünk, már eltéveszthető.  
 Ki ad kinek? Mit ad? Homályos arcom  
 hét arcom Rád emelem, ki milliók  
 helyett arc vagy előttem, szenvedő arc,  
 ki védelmedre készletsz, készületlent,  
 okozatot készletsz, ok, indoklásra,  
 hitetve: rámszorulsz. Ez az.*

*Ez az. Igen, igen.  
 Egy szenvedő égbolttá szélesülsz,  
 egy sérült légkörre fölöttem,  
 amely felé*

*még fölemelhetem két tenyerem  
tálkájában a vizet, kenyeret.”*

A mese és a vers közti párhuzamok és ellentétek kiszélesítik a szöveg asszociációs terét. Az első, ami feltűnik, hogy a „Hófehér”, ami a mesében egy lány neve, a versben több személyt jelöl: a beszélő halottjait, akik között ott van a költőelőd is, s még sokan mások.<sup>147</sup> A „Hófehér” elnevezés utalhat a fényre,<sup>148</sup> a tisztaságra és az eltakarásra<sup>149</sup>, valamint arra az élet és halál határán túli, magasabb létrendű valóságra is, amit *elrejt és hordoz*. Ugyanezt az utalást erősíti a látogatók további három attribútuma is: az „átlátszó”, a „terepszín” és a „hétszerte magasabb”. A hetes szám a teljesség kifejezője, így a „hétszerte magasabb” jelentheti azt is, hogy nagysága túlmutat az emberi mértéken. A példaképnél több költőelőd (a „Te”, a „Több”) szintén a mondhatatlan „óriásbirodalmából” érkezik. Küldött, angyal ő is, aki a ködös sávban kószál. Égbolt-mivoltának hiány-állapota („szenvedő égbolt”, „sérült légkör”) a „visszajáró lelkekhez” teszi hasonlóvá, akik azért látogatják meg az élőket, mert szükségük van tőlük valamire: a tenyér-tálkában felnyújtott víz és kenyér pedig a holtak táplálásának ősi szokását, az élelem sírra való kitételét idézi. A *Te* jelenléte tehát nem szűnik meg a halállal, sőt, talán éppen a halál után bontakozik ki igazán: „és élsz és élsz és éltek, nincs különbség. / S ha van köztünk, már eltéveszthető.” A viszony intenzitását, kizárólagosságát mondja ki a következő állítás is: „milliók helyett arc vagy előttem.”<sup>150</sup> Ez a kijelentés nem arra utal, hogy a többi arc jelentéktelenné válik a szeretett költő-arc mellett, éppen ellenkezőleg: ez az égbolt-arc magához emeli, magába foglalja, s így jelenvalóvá teszi a többi arcot – s megvilágítja megszólítójának „homályos” „hét” arcát is. Ugyanis míg Hófehér több személy, a hét törpe hét személye a vers beszélőjének egyetlen személyében egyesül.

Ez a meseszövegre való ellentételező rájátszás előrevetíti a versben kiteljesedő *szeretetszerep* gondolatát, amelynek alapja a mesében az anya- és gyerek-szerepek cserélődése. Az anya-szeretetszerepbe illő Hófehérke egy ideig rejtőzködni kényszerül a törpék házában. A gyerekszerű törpék úgy élik meg ezt a jelenlétet (aminek a látható nyomai közt élnek), mintha *kisérte* járna közöttük: valaki, aki ott van, és mégis ott. Ez alatt az idő alatt sze-

<sup>147</sup> A „nálam hétszerte magasabb” lány például az *Elégia*-beli meghalt ikertestvér alakját is felidézheti (vö. az *Elégia* egy sorával: „te voltál fejjel magasabb”).

<sup>148</sup> A Nap körül az ókori hit szerint hét planéta kering, ahogy Hófehérke is hét törpével él az erdő közepén. A hét planétának felel meg az ókorban ismert hét fajta fém, amit a mesebeli törpék bányásznak. (BETTELHEIM, Bruno: *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*. Gondolat, 1988. 294. o.)

<sup>149</sup> A hó mint takarómotívum miatt.

<sup>150</sup> Az arc-motívum szerepét még hangsúlyosabbá teszi az ismétlés: egy versszakon belül négy helyen fordul

repcsere alakul ki: a „gyerekek” táplálják az „anyát”. Miután azonban Hófehérke felfedi kilétét, helyreállnak a szerepek: ő főz majd a törpékre, ő táplálja a „gyerekeket”. „Ki ad kinek? Mit ad?” - teszi fel a kérdést a vers beszélője. A szerepek cseréjére utal, hogy a versben ugyanúgy, mint a mese első felében, a „kicsi” (a törpe) táplálja a „nagyot” (az óriást) - a „nagy” gyermekként szorul rá az anyaszerepbe került „kicsire”: „*én boldogan, én boldogan adom kis étkeket / (...) vedd a karom, vedd lábam járni, / vedd a szemem...*” A szerepcsere „játéka” mögött azonban a törpék álarcába bújt beszélő a költő-óriás lekötöztettségének, adósának érzi magát, aki leróhatatlanul nagy tartozását törleszti ezzel a „játékkal”. Boldogító, mégis súlyos feladatként éli meg a „játékot”, amelyre méltatlannak tartja magát: „védelmedre készetsz, készületlent”.<sup>151</sup>

V. J. Propp a mesék szereplőit a történetekben betöltött funkciók szerint csoportosítja. Egy szerepkört több szereplő is betölthet, ahogy több szerepkört szintén betölthet egy szereplő.<sup>152</sup> *Adományozónak* (és *segítőtársnak*) a *Hófehérke és a hét törpe* című mesében egyszerre felel meg Hófehérke és a törpe-csapat, akik kölcsönösen támogatják egymást, s adakoznak egymásnak. Ugyanígy a vers beszélője és megszólítottja egyszerre adományozók, akik egymást táplálják. Hiszen az *Én* és *Te* közti viszony - a légzéshez hasonlóan - oda-vissza áramlás: ebben a folyamatban elmosódnak az adás és a kapás közti határok, nem is volna már értelme számon tartani őket. A versbeli táplálás - megint a légzéshez hasonlóan - egymás éltetésének, a kölcsönös életadásnak a kifejezője.

A *látvány* című vers utolsó versszakában a *Te*-égbolt burokká, lakóhellyé csukódik az *Én* körül:

„*Egy fában lakom.  
Lombja évszaktalan,  
az éigig ér, a dadogásig,  
és látom zsúfolódni zárva-termő  
gyümölcsseit.*”

---

elő a szövegben.

<sup>151</sup> A védelemre valóban szükség volt, hiszen az ötvenes években a pártos irodalomkritika nem tudott mit kezdeni Babits Mihállyal: nevét úgyszólván törölni akarták a magyar irodalomból. (Ld. LENGYEL Balázs visszaemlékezéseit, pl. in: uő: *Két Róma*. Balassi Kiadó, Budapest 1995.)

<sup>152</sup> A mesebeli funkciók alapján a szereplők a következő csoportokba tartozhatnak: *ellenfél*; *adományozó*; *segítőtárs*; *keresett személy*; *útnak indító*; *hős*; *álhős*. (PROPP, V. J.: *A mese morfológiája*. Osiris 1999. 78-79. o.)

A fában lakó beszélő nem látja a fát kívülről, nem is tudná megmondani, hogy néz ki, azt mégis „látja”, hogy gyümölcsök fakadnak belőle, és hogy a mondhatatlanba ér a koronája. Az *Én* úgy él a *Te*-ben, mint a magzat az anya testében, s róla való „tudása” is a magzatéhoz hasonló. Ezt a paradox „tudást”(„nem tudva tudást”) szemlélteti a következő buberi párbeszéd: „– Mit tapasztal hát az ember abból, akinek azt mondja: *Te*? / – Éppen hogy semmit. Hiszen nem tapasztalja őt. / – Mit tud tehát az ember arról, akinek azt mondja: *Te*? / – Csak mindent. Hiszen nem tud róla többé semmi rész szerint valót.” (14-15.)

A burokként körülvévő *Te*, az „évszaktalan” lombú fa, *A látvány* című versben maga a világ, az érzékelt tárgyak „zsúfolódó” sokasága, amely végül egyetlen létezőben egyesül, benne nyerve arcot: ez az *égig érő fa*, amely – mint a soha fel nem épült Babel tornya – a mondható határáig („a dadogásig”) vezet, s egyben mint határ nehezen mondható valóságként borul az *Én* fölé.

## I./2.

**Egy találkozás története**  
**(Nemes Nagy Ágnes: *Éjszakai tölgyfa*)**

A vizsgált versek elemzése nyomán *Én* és *Te* találkozásai történeté íródtak, amelynek során *Az*-ból *Te* lett, a *tapasztalás* helyén pedig megjelent a *viszony*. A történet minden állomását fákkal való találkozások jelezték. Ahogy már említettem, a fák Nemes Nagy Ágnes költészetének határlakó küldött-lényei, a sokféle *Te* között különleges helyet foglalnak el, nekik külön történetük van a találkozások vers-krónikájában. Ennek a történetnek az eddig vizsgált szövegek alapján négy „állomása” van:

- a megszólítás (*Körisfa*),
- az egymást teremtő lét-dialógus (*Lélegzet*),
- az egymást hordozó egybenövés (*Diófa*),
- végül az *Én*-t burokszerűen körülvevő, egész világot kitöltő *Te* létélménye, a „fában lakás” (*A látvány*).

A négy állomás négy mozdulatnak, gesztusnak feleltethető meg: a *névadás*; a *szembefordulás* (a pontosabb buberi terminológiával: az egymással *átellenbe kerülés*); az *ölelés*; és a *hordozottság* gesztusainak.

A Nemes Nagy Ágnes legtalányosabb szövegei közé tartozó *Éjszakai tölgyfa* a teljes fa-történetet magába sűríti, annak folytatásával együtt. A versnek valószínűleg maga a költő is kiemelt szerepet tulajdonított, hiszen nyitó versként szerepelteti az *Egy pályaudvar átalakítása* című ciklusban.

„Nemes Nagy Ágnes költészete azért *valódi szakrális költészet* - írja Varga Mátyás - mert inkább szól a találkozásról, mint arról, ami közben lezajlott, hiszen *az* már kimondhatatlan. Ez a találkozás is csak *nehezen mondható*.”<sup>153</sup> A mondhatatlan mint hordozott, mint jelölt jelenik meg a szövegben. A vers az érintettségről és az érintettségből szól anél-

<sup>153</sup> VARGA Mátyás: *Képtilalom*. = Jelenkor 1992/1. 52. o.

kül, hogy mondani tudna róla bármit is, hiszen „a kapcsolat értelme éppen az, hogy több nálunk”.<sup>154</sup>

### *Éjszakai tölgyfa*

*Éjszaka történt, hogy a járókelő  
valami zajt hallott és visszafordult:  
egy tölgyfa jött mögötte.*

*Megállt, bevárta. Úgy jött ez a tölgy  
ahogy gyökereit frissen kihúzza  
s még földes, hosszú kigyólabakon  
hullámszórt az aszfaltos útra,  
mint egy idomtalan sellő igyekezett,  
túlságosan széles feje surolta  
a néma boltredőnyöket,  
mikor elérte a járókelőt,  
a lámpaoszlopnak mindjárt nekidőlt,  
aztán haját széthárította.  
A haj mögül egy tölgyfa arca nézett.*

*Nagy, mohos arc. Talán. Vagy másmilyen.  
Érezte akkor a járókelő  
saját körvonalait lazulni,  
köd úszta be folyékony partjait,  
mint aki hirtelen erdei  
tóvá sötétül,  
mert egy ilyen arcot tükrözhetett.*

*És lélegeztek mindketten.*

<sup>154</sup> TANDORI Dezső: *A fokozhatatlan fokozható. (Nemes Nagy Ágnes: A lovak és az angyalok).* = Kortárs 1981/4. 640. o.

*Néhány madárfészek a tölgy hajában,  
bennük alvó madár, mintegy gondatlanul,  
ott-feledetten.*

*Mert sürgető volt.  
Oly sürgetően állt ott mozdulatlan,  
mint egy hír, tölgy-alakban,  
mely elfárad megfejtetlenül.*

*Hajfüggönyét visszaengedte már.  
Megfordult. Indult. Furcsa lába.  
Vitte fészkeit, madarait,  
s a járókelő  
szilárduló szeme előtt  
fénnel szórta a neonlámpa-sor.  
Már várta az elhagyott gödör,  
amelybe visszaforr.*

Első olvasásra is szembetűnő a vers „epikus” beszédmódja. Már a kezdő mondatból kiderül, hogy itt egy *történetet* szeretne elmondani egy *elbeszélő*, úgy is mondhatnánk: egy szemtanú. Nemes Nagy Ágnes egy interjúbán szintén egy epikus műfajhoz hasonlítja ezt az alkotását: „Igyekeztem ebben [a versben] mint egy városi *népmesében* elmondani, hogy milyen az, amikor éjszaka valaki sétál az utcán, és egyszerre csak megjelenik mögötte egy járkáló tölgyfa. Én ezt *mesének* szántam.”<sup>155</sup> (Kiemelés – H.M.) A második szakasz végéig egyenletes ritmusban követik egymást a történetek, mintha valóban mesét olvasnánk. Ez a ritmikus, mégis élőbeszédszerű, tárgyilagos-leíró történetmondás az utolsó (hetedik) szakaszban tér ismét vissza: a „történet” tehát mintegy „bevezet” valahová, majd „kivezet” onnan. Ami a kettő között megjelenik a szövegben, az már nem írható le történetként. Márpedig a vers lényege éppen a történetnek ebben a „szünetében” rejtőzik: ez a történet nélküli középpont a vers „gyűjtőpontja”.

<sup>155</sup> NEMES NAGY ÁGNES: *Költői est az Angelika cukrászdában. Beszélgetés Lator Lászlóval versekről, költészetéről.* – LENGYEL Balázs közlése.

A 3-6. szakasz állóképében meg-megjelennek még történetfoszlányok, de ennek a résznek a sűrűsége, időn kívülisége és nominális mondatai már inkább a lírai jelleget erősítik. Feltűnő a versben a hasonlatok túlsúlya – metaforák ritkábban fordulnak elő, ezek közül az egyikkel viszont éppen ebben a középső részben találkozhatunk: „Érezte akkor a járókelő / saját körvonalait lazulni, / köd úszta be folyékony partjait”. Ezt a metaforát azonban rögtön egy hasonlat követi: „mint aki hirtelen erdei tóvá sötétül, / mert egy ilyen arcot tükrözhetett.” A hasonlathoz és a történet-elbeszéléshez való újra- és újra visszatérés – nemcsak a vers egészében, de a középső részen belül is! – sejteti, hogy a lírai én meg akar maradni az *elbeszélő*, a *mesemondó* szerepében akkor is, amikor az elbeszélthez való viszonya ezt alig-alig teszi lehetővé. Ragaszkodik ahhoz, hogy a történet „mese”, a szöveg „mesemondás” maradjon: világos és tárgyilagos. Ennek érdekében a beszélő szándékosan „lazítja” a vers „sűrűsödési pontjait”: például tudatosan írja szét hasonlattá a metaforákat.

Megfigyelhető a szövegben az a „körkörös” folyamat, ahogy a hasonlat metaforává sűrűsödik, majd a metafora ismét hasonlattá íródik, így mintegy „magyarázva” a metaforát. Adva van tehát két pólus: a viszonyítás (hasonlítás) és a helyettesítés (azonosítás) pólusa, s a versbeszéd a kettő között oszcillál. Mintha a buberi *Én* és *Te* viszonyba lépésének (bizonyos értelemben az eggyé válásának) és távolodó szétválásának történése jelenne meg a szöveg retorikai síkján.<sup>156</sup>

A mese-műfajra jellemző példázatosságot erősíti a „főhős” megnevezése is. A „járókelő” egy utcán közlekedő személy – ahogy haladásának sincsen iránya, ő maga sem rendelkezik egyéni tulajdonságokkal. Nemes Nagy Ágnes járókelője egy XX. századi „akárki”, hasonló a középkori haláltáncok és misztériumdramák „Everyman”-jához.<sup>157</sup> ami vele történik, az nem kizárólag saját sorsának folyásából következik, hanem bárkivel megtörténhet: példázat.

A vers indító motívuma az éjszaka, a sötétség ideje: az az állapot, amikor a látás kiüresedik. Nem arról van szó, hogy a világosban létező tárgyak megszűnnek, eltűnnek, de arról sem, hogy a sötétség, mint egy felhő, eltakarja őket, csupán az emberi látás (a szem) veszti el velük a kapcsolatát. A látvány hiánya, a látás kiüresedése szabaddá teszi a figyelmet, lehetővé válik a *belső látás* - ennek a tere és kerete az éjszaka. Ami a belső szemek előtt történni kezd, azt talán ezekkel a szavakkal lehetne megközelíteni: *valami elindul*. Csak ezt a mozgulást látjuk, azt még nem, akitől a mozgás ered.<sup>158</sup> Ezt a mozgulást, faka-

<sup>156</sup> Urbanik Tímea szíves közlése alapján.

<sup>157</sup> De hasonlíthat ez a járókelő a népmesék „szegénylegényéhez”, „legkisebb királyfiához” is.

<sup>158</sup> Hasonló élményt jelenít meg Keresztes Szent János híres verse, amely ezt a mozgást, elindulást egy forrás feltöréséhez hasonlítja: „Tudom, hogy forrás fakad titkosan, / bár éjszaka van. / Ez örök forrás rejtőzik sze-



dást érzi meg a „járókelő”, aki „valami zajt hallott”. A sötétség üres terében elindul utána a címadó tölgyfa, akinek a jelzője ugyancsak „éjszakai” – ez a lény tehát csak a belső szemekkel látható. A járókelő megáll és visszafordul, a fa lassan beéri. A mozzanat meglepő: a járókelő ezek szerint tudja, hogy a fa hozzá jön, felé tart, azaz nem teljesen idegen a számára – ha nem így volna, nem várná be. Szembekerülnek egymással, „átellenben állók” lesznek a másik számára. A tölgyfa hullámváz vonulása egy függöny mozgására emlékeztet, egy olyan „mozdíthatatlan függönyére”, ami - a figyelem erejében - mégis megmozdult.<sup>159</sup> Jelzői („idomtalan”, „túlságosan széles”) arra utalnak, hogy ez a fa a mi világunk mértékain, kategóriáin túli létező. Csetlése-botlása a számára szűkös térben Baudelaire - szárnyaiban elbotló - albatroszával rokonítja. Ugyanezt a jelentést hordozza a hasonlatban előkerülő *sellő* képe is („*mint egy idomtalan sellő, igyekezett*”): a titokzatos tölgyfa egy mitikus eredetű mesefigurával kerül párhuzamba, aki félig tündér, félig állat, de egyszersmind emberszerű is, tehát mindhárom buberi szférát (*természet világa; emberek világa; szellemi létezők világa*) egyesíti magában. Ez azt is jelenti, hogy egyikbe sem sorolható be, olyan lény, amely kívül esik az emberi kategóriákon. Az egyetlen közeg, amelyben élni tud, a víz (ahogy az albatrosznak a levegőég) – rajta kívül esetlen, „idomtalan”, ahogy jelöltje, az éjszakai tölgyfa is. *Szépségük* is olyan tulajdonság tehát, ami csak természetes közegükben érvényesül – pontosabban: a városi utcán közlekedő erdődarab és a partra vetett tengeri lény is szép, de saját kontextusából kiszakadva már egy *másfajta szépség* hordozója.<sup>160</sup> „A tölgyfa mozgása [...] egyszerre ritmikus, feltartóztathatatlan, s ugyanakkor formátlansága, idomtalanlansága miatt: esetlen, csetlő-botló, *rendeket felrúgó* [...] arra figyelmeztet, hogy ami a felszínen, az első felületen pillantásnak Rendetlenség, az egy mélyebb talajon valamiféle rejtett Rend, amely akkor is meg-van, ha mi csak rendetlen kitüremkedéseit, összevisszaságát látjuk”<sup>161</sup> Ez a szépség, ez a mélyebb Rend tehát nem válik rögtön láthatóvá: a közeledő fa egyelőre csak furcsa és meghökkentő. A lámpa fénykörébe állása érzékelteti, hogy a figyelem középpontjába került – a járókelő számára most már semmi más nem látható rajta kívül. „A viszonyban a Te eloldódott, előlépett, egyetlen és átellenben álló. Betölti az égboltot”(93.)

müntől, /barlangnak sűrű mélységében tör föl, /bár éjszaka van.” (KERESZTES SZENT JÁNOS: *Istenét a hit által megsejtő lélek örvendező éneke*. TAKÁCS Zsuzsa fordítása in: *Keresztes Szent János összes versei és válogatott prózája*. 9. o.)

<sup>159</sup> „... [Nemes Nagy Ágnes] mindig ezt a sávot kereste. A költői létnek ezt az áldott állapotát, s a költői mesterségnek ezt a felső fokát, ahol a látható világ mozdíthatatlan függőnci mégis megmozdíthatók, s mögüjük a belső formák kibonthatók – ha füstön, ködön át is.” (VARGA Domokos: *Foszló partok, omló határok*. = Orpheus 1995/1996. 265. o.)

<sup>160</sup> Ez a szépség meghökkent és felráz: a természetes szépségnél közelebb áll a *művészi széphez*.

<sup>161</sup> JUHÁSZ Anikó: *Lét és líra. Rilke-Heidegger-Nemes Nagy Ágnes*. = Orpheus 1995/1996. 118. o.

A széthárított lombkorona mögül előtűnő *arc* a vers központi motívuma, és egyben az a végső pont, ahonnan nem lehet „beljebb” menni, amiről nem lehet többet mondani.: „*A haj mögül egy tölgyfa arca nézett. // Nagy, mohos arc. Talán. Vagy másmilyen.*” Ahogy a járókelő megáll a tölgyfa előtt, úgy áll meg a vers is a mondhatatlannal „átellenben”. A mondhatóság végső pontján vagyunk: a „nagy, mohos arc”, mint leíráskezdemény még megkísérel mondani valamit, a következő két közléstörredék viszont már „visszafordul a határról”, feladja a továbbjutást,<sup>162</sup> s azt is relativizálja, amit már valahogy kifejezett: „*Talán. Vagy másmilyen.*” A belső szemekkel látott kép ezen a ponton nem más, mint „lesiklás a láthatóságról”.<sup>163</sup>

Nem véletlen, hogy ez a pont a versben éppen az *arc*: hiszen az arccal való szembe fordulással veszi kezdetét a mondhatatlan, a *viszony*, ekkor kezd el az *Az* (a biológiailag azonosítható, rendszertanilag meghatározható „tölgyfa”) *Te*-vé (megfoghatatlan, nevezhetetlen valósággá) válni. *Emmanuel Lévinas* így ír az arc nyelven túli, érzékelésen túli jelentéséről: „Ha [a szemlélő] egy orrot lát, egy homlokot, ha valakinek az állát látja vagy a szemeit, s ha mindezeket le is tudja írni, akkor úgy fordul a másik ember felé, mintha egy tárgy felé fordulna. A másik emberrel való találkozás legbiztosabb jele, ha meg sem jegyzem a szeme színét. Ha arra figyelek, milyen színű a másik szeme, akkor nem vagyok társas kapcsolatban vele. Kapcsolatomat az arccal persze uralhatja az észlelés, de az arcot épp az teszi arccá, ami nem szűkíthető az észlelésre.[...] Az arc: jelentés, mégpedig a kontextusból kiragadott jelentés.[...] minden jelentés, a szó közismert értelmében kontextustól függ: valamely dolog értelme más dolgokhoz fűződő viszonyában áll fenn. Itt viszont arról van szó, hogy az arc: önmagában való jelentés. Te – te vagy. Ezt megfontolva mondhatjuk, hogy az arcot nem »látjuk«. Az arc az, ami nem válik tartalommal, hogy gondolatunkkal megragadhatnánk. Megfoghatatlan, tehát *túlvezet* önmagán.”(Kiemelés az eredetiben)<sup>164</sup>

A tölgyfa-arcról nem tudhatjuk meg, *milyen* volt, ahogy Ottlik Géza *Budájában* sem kapunk információkat arról a genovai utcáról, amit Szeredy Dani fedezett fel barátja, Bébé számára: „»Hát ez szép utca volt?« - Nem - »Csúnya?« - Nem.(Szeredy rázta a fejét.) - »Hát milyen?« - Olyan amilyen, de pontosan olyan. - »És az milyen, pontosan?« - Megmondom, Bébé. Olyan, hogy ráismersz, ahogy először nekiindulsz akárhonnan. Hazaértél.”<sup>165</sup> A figyelem értelme a hazatalálás.<sup>166</sup> Ebben a „pontosan olyan” tölgyfaarcban éppen

<sup>162</sup> „... ezen az úton a megismerés éppen eddig juthat, s nem tovább” (JUHÁSZ Anikó: *im.* 122. o.)

<sup>163</sup> *im.* 122. o.

<sup>164</sup> LÉVINAS, Emmanuel: *Az arc mezítelensége. Emmanuel Levinassal beszélget Philippe Nemo.* (ford.: Mártonffy Marcell) = Műhely 1994/1. 5. o.

<sup>165</sup> OTTLIK Géza: *Buda.* 108. o.

az a megrendítő, hogy ismerősségebe hazavágyik az átellenben álló. „De hát igazán ismerős lehet-e másmilyen, mint bensőségesen távoli?” - teszi fel a kérdést a verssel kapcsolatban Tandori Dezső.<sup>167</sup> Távoli, mert az ilyen ismerősségekben, viszonyban csak benne lenni lehet, beszélni és gondolkodni róla nem.

Az arc *mohossága* egyrészt takartságát,<sup>168</sup> másrészt időtlenségét érzékelteti: az arc mohos, mint egy őskövélet, – „ősi” tehát abban az értelemben, hogy régről ismerős. A járókelő először látja, mégis ráismer benne valami öröktől fogva vele-létezőre: mintha egy ideára, a tapasztalást megelőző a priori ősképre, magában hordott *archetípusra* nyílna hirtelen rálátása. Az archetípusok *Jung* szerint nem tartalmilag, csupán formailag meghatározottak, önmagukban üres „készenléti rendszerek, amelyek elrendezik a lelki átélés mikéntjét, azt véghez is viszik, s megadják a megjelenő képek felépítési vázát.”<sup>169</sup> Mintha ez a lomb övezte tölgy-arc is előre adott forma, keret lenne<sup>170</sup>, amiben a mondhatatlan megjelenhet. A *tölgy-arccal* azonos struktúrájú a versben az *erdei tó* és a *madárfészek* motívuma is (vö: más-más képek azonos „felépítési vázzal”). Közös vonásuk a rejtőzködő körülfogottság; a keret-szerűség; végül a rendezetlenség és a rendezettség kettőssége: az *elrejtő* lombhaj, erdő és fészekperem „borzas”-, az *elrejtett* arc, tó és fészekbelső viszont „sima” felületű. Sima a „csupasz” értelmében is,<sup>171</sup> ami magában hordozza a védtelenség és kiszolgáltatottság jelentését. „Mindig az arcbőr a legmeztelenebb, a leginkább ruhátlan – írja Lévinas – A legmeztelenebb, jóllehet mezítelensége az illem határain belül marad. S a leginkább ruhátlan is: a szegénység az arc lényegéhez tartozik.[...] Arcunk kitett, veszélyeztetett...”<sup>172</sup> Haja széthárításával az arcát feltáró tölgy is kockázatot vállal.

A két feltárukt arc között, a mondható és a mondhatatlan közti sávban megindul a közeledés, a határok elmosódása: „Érezte akkor a járókelő/ saját körvonalait lazulni/ köd úszta be folyékony partjait” Szó sincs azonban az *Én*-nek a *Te*-be való beleolvadásáról, és

<sup>166</sup> PRÁGAI Tamás: *A figyelem szenvedélye*. = Új Forrás 1994/4. 19. o.

<sup>167</sup> TANDORI Dezső: *Mint egy hír, tölgy-alakban*. in: *Erkölc és rémület között*. 276. o.

<sup>168</sup> A tölgyfa arca háromszorosán takart: egyrészt az *éjszaka* (bár ez az én értelmezésemben egyszersmint belső megnyílást is jelent), másrészt a *lombhaj*, harmadrészt a *mohosság* takarja. (vö. *im.* 116. o.; 121. o.)

<sup>169</sup> JUNG, C. G.: *Alapfogalmaink lexikona*. Kossuth Kiadó 1997. 70-72. o.; uő: *Mélységeink ösvényein. Analitikus pszichológiai tanulmányok*. Gondolat 1993. 87. o.

<sup>170</sup> Keretnek tekinti az arcot a versről írt tanulmányában JUHÁSZ Anikó is, csakhogy – heideggeri nyomon haladva – üres keretnek, tükörnek, amibe beletekintve a *semmivel* találkozik a járókelő. (*im.* 128. o.) A költő „a szimbolikusan megmutatott képkerettel úgyszólván képi helyet teremt annak is, ami a hagyományos, statikusan leképező megismerés számára: semmi.” (*im.* 123. o.) „A tükörbe nézve szembetalálhatjuk magunkat önmagunkkal és szembetalálhatjuk magunkat a valamivel, ami más, mint a semmi, s mégis vannak pillanatok, látszatok, amikor majdnem ugyanaz.” (*im.* 125. o.) A lét és a semmi Heidegger filozófiai rendszerében összefüggnek: „A lét helyére egy állandó létrejövés lép, minden pillanatban a semmivel szembesülünk, és minden pillanatban létrejön az, amit létezőként, valóságosként jelölhetünk meg.” (*im.* 124. o.)

<sup>171</sup> „A ’mohos’ mint jelző [...] kapcsolatba hozható a végsőkéig lemeztelenített, lecsupaszított bőr érzékelésével.” (JUHÁSZ Anikó: *im.* 121. o.)

benne való megsemmisüléséről, az identitás elvesztéséről. „Amit egyesülésnek nevez az eksztatikus ember, az a viszony tovaragadó dinamikája – írja Martin Buber – [...] Itt ekkor a viszony-aktus határhelyzetbeli túlfokozása uralkodik; a viszonyt magát, annak vitális egységét oly hevesen érzik, hogy mellette a tagjai elhalványodni látszanak.”(105.) A határok elmosódásából keletkező *köd*, mely a viszonytörténesek tere lesz, mint határtalan burok<sup>173</sup> veszi körül a járókelőt.

Az erdei tó és a lombhajú tölgyarc képében két – elrejtettségéből előtündöklő – arc találkozik és tükrözi egymást. A járókelő arcának feltárulását erdei tóvá „sötétülése” jelzi, amelynek okát is adja a vers beszélője: „*mert egy ilyen arcot tükrözhetett.*” (Kiemelés: H.M.) Az „üresen maradó” mutató névmás tovább növeli a titkot övező feszültséget: *Milyen* hát ez az arc? A „másik arcában »magaslatot« pillantunk meg, – írja Levinas – az arc »felemelkedésre« hív. A másik magasabban áll, mint én.”<sup>174</sup> Ahhoz tehát, hogy a járókelő tükrözhesse a tölgyfa arcát, el kell sötétülnie, azaz: egészen üressé kell válnia (fel kell emelkednie), hogy nyitott lehessen a befogadására. Ez egyben saját arcának a Másik számára való feltárását is jelenti.

A kiemelten, külön sorban álló mondat („*És lélegeztek mindaketten*”) a vers hangulati-jelentésbeli csúcspontja. Olyan verspillanat ez, amelyben minden mozgás megszűnik: mintha maga az idő is eltűnne, s a két arc története téren és időn kívül folytatódna.<sup>175</sup> A cselekvés-nélküliség, a pusztá lélegzésig csupaszodott létezés a kiteljesedett figyelem meditativ állapotára utal. Ahogy a nappali világosság színektől és látványoktól megtisztulva sötétséggé üresedik, úgy válik a járókelő *hétköznapi* ember-élete minden cselekvéstől, mozgástól, gondolattól és érzéstől megfosztva pusztá létezéssé. Ez a kiüresedés azonban *ünnepi* létállapot, amely rendületlen figyelmével megnyitja a *találkozás* terét.<sup>176</sup> A figyelem intenzitásában csak a legminimálisabb életfunkció, a lélegzés nem szűnik meg: a ki-légzés és belégzés ritmikus rendje folyamatos készenlétet jelez a találkozás történéseire: az adásra és befogadásra. Ez a különálló sor a *Lélegzet* lét-dialógusát idézi. „A fa azon eleven egész- és egység mivolta, amely a csak kutató ember mégoly éles pillantása elől is elzárkózik, s a Te-t mondó ember előtt megnyílik, akkor van jelen, amikor ő, a Te-t mondó jelen

<sup>172</sup> LÉVINAS, Emmanuel: *im.* 5. o.

<sup>173</sup> Búzás Beáta egyetemi hallgató szíves közlése.

<sup>174</sup> *im.* 6. o.

<sup>175</sup> *En* és *Te* viszonyba lépésének, a viszonyban létrejövő eggyéválásának története jelenik meg a szöveg nyelvtani szintjén is a „mind a ketten” kifejezés rendhagyó egybcírásával: „mindaketten”.

<sup>176</sup> Nem a figyelem mint *tett* nyitja meg a találkozás terét. A figyelem mint *készenlét* csupán lehetőségét teremti ahhoz, hogy a találkozás – amely alapvetően befolyásolhatatlan, kegyelmi történet – létrejöhessen.



van...” (151.) – írja Martin Buber. A jelenlét és a figyelem csúcsán *Én* és *Te* egymást lélegzik: a viszonytörténésben lehetővé válik az életadás, azaz: a lélek-adás.<sup>177</sup>

A lélek-motívum „folytatásaként” jelennek meg a *madarak*<sup>178</sup> a következő szakaszban. A *fa* és a *madár* egybetartozó szimbólumok:<sup>179</sup> ahogy már korábban említettem, mindkettőnek összekötő szerepet tulajdonítanak az ég és a föld, a mondható és a mondhatatlan között. Védikus szövegekben a madarak az emberek iránti isteni szeretet megtestesítői, a hinduizmusban az áldozópapokat és táncosnőket is „madaraknak” nevezik.<sup>180</sup> Ha az ágakat a fa-lény „karjainak” tekintjük, a madarak a fa „szárnyai”. A madaras-szárnyas fa a *Trisztán és Izolda* című versben is megjelenik („*fa voltál nekem, rajta száz madár-szárny, / s nőttél, csattogtál, szinte mennybe szálltál*”), de ott a fa éber lényekkel van teli. Az éjszakai tölgy madarai alszanak, ez a fa nem repül: „*Néhány madárfészek a tölgy hajában, / bennük alvó madár, mintegy gondatlanul / ott feledetten.*” A találkozás „magaslati” pillanata után mintha a tölgy – érkezését megelőző – lázas sietsége nyomaival szembesülne a vers két „szereplője”, pontosabban azzal a ténnyel, hogy ez a találkozás mennyire fontos volt a tölgynek is. Erre utal a versszakot követő felsor magyarázata is: „*Mert sürgető volt.*” Mint amikor az ember – valami halaszthatatlan mondandótól sürgetve – gyorsan, éppen csak „magára kapva valamit”, kissé ziláltan utánaszalad a másiknak, de ziláltsága, sietsége jelei csak a későbbi beszélgetés „szüneteiben” (a találkozás intenzitásának alábbhagyásával) válnak szembetűnővé, amikor már elmondta, amit akart. A „gondatlanul” „ott feledett” madarak a tölgy titkos életére tett utalások, bepillantások a határlakó lény láthatatlan „magánéletébe”. Ezek a szárnyas lények a fa titkos „lelei” – a „lélegzetvételei” értelemben is. A madarak alszanak: biztonságban érzik magukat lakóhelyükön, fel sem ébrednek, mikor a fa útra kel, de akkor sem, amikor megérkezik, majd elindul velük visszafelé. Miért nem szállnak ezek a madarak? Fészkükből való kirepülésük valamiféle születés szimbóluma lehetne,<sup>181</sup> ez a születés azonban nem történik meg: a fa rejtett lelkei „csukva” maradnak, megnyílásukhoz (a fa „szárnyalásához”) valami hiányzik még.

A *fészek*-motívum érzékelteti, hogy a fához haza lehet térni, a tölgyön lakni lehet. Ez a hazatérés mint *végső hazatalálás* is értelmezhető. „A madárfészek az égi paradicsom

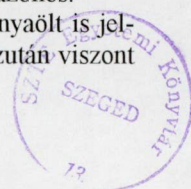
<sup>177</sup> A lélegezni ige a lélek szóból származik.

<sup>178</sup> A *madár* a lélek szimbóluma. (*Jelképtár.* 147. o.) Ősi hiedelem például az, hogy a lélek a halál pillanatában madár formájában hagyja el a testet. (*Szimbólumtár.* 314. o.)

<sup>179</sup> Madarak ülnek például az *Upanisádok* világfáján (*Szimbólumlexikon.* 254. o.), de sok más életfá-ábrázolásnak is részei. (*Szimbólumtár.* 313. o.)

<sup>180</sup> *Jelképtár* 147. o. Vö: A keresztény motívumvilágban a madár a harmadik isteni személy, a Szentlélek szimbóluma, aki lényege szerint az Atya és a Fiú egymás iránti és az emberek iránti szeretetével azonos.

<sup>181</sup> A *fészek* mint nő principium az otthon szimbóluma. (*Szimbólumtár.* 153.) Az anyaméhet, anyaölt is jelképezheti (*Szimbólumtár.* 47.o. ), amely elengedve a benne fogant életet beteljesíti küldetését, ezután viszont



szimbóluma, ahová a lélek csak földi testének nehézkedését levetve juthat el.”<sup>182</sup> A *fészek* és a *madár* (a *fa* és a *madár* párosához hasonlóan) összetartozó szimbólumok: az *otthon levés* (valahová tartozás) és a *szabadság* jelentéstartományait egyesítik, amely két dolog Martin Buber szerint egyszerre jellemzi a tiszta viszonyt: „...a tiszta viszonyban mindenestül függőnek érzed magad, úgy, ahogyan semmilyen más viszonyban sem érezheted magad - és mindenestül szabadnak, ahogy sehol máshol és semmikor máskor.”(98.)<sup>183</sup>

Az *idő* dimenziója a következő szakaszban tér vissza a történetbe: „*Mert sürgető volt. / Oly sürgetően állt ott mozdulatlan, / mint egy hír, tölgy-alakban, / mely elfárad megfektetlennül.*” A „sürgető” jelző megismétlése a találkozás időbeli határainak létezésére figyelmeztet, s egyben felidézi az olvasóban a hírrel analóg „sürgöny” kifejezést. A tölgy valami hírt hoz, sőt, ő maga a tölgy-alakú hír, a „sürgöny”. Küldött tehát ő is, a határsáv élőlény, a mondhatatlan követe és hordozója. „Sürgetően” áll: akar valamit a járókelőtől. „A fa nem benyomás, nem képzeletem játéka, nem kedélyem valamelyik állapota – írja Martin Buber – szemben velem éli világát, és dolga van velem, miként nekem is vele...”(11.)

Vajon mi dolga ennek a fának a járókelővel? Mi módon hordozza a tölgy a mondhatatlant? Ezekre a kérdésekre számtalan válasz adható, sokféle lehetséges irányba indítva el a vers értelmezését.<sup>184</sup> Dolgozatunk vers-olvasata a tölgyfa szimbolikájának vizsgálatából indul ki.<sup>185</sup> A „tölgy” a „dru”, „deru”, „doru” indoeurópai szóalakok valamelyikére megy vissza, amelyeknek jelentése kettős: „fát” és „keménységet” jelentenek. Ebből az alapszóból képződtek az „ajtó” jelentésű szláv „dъwъr”, német „Tür”, angol „door”, stb. szavak. Ennek az a magyarázata, hogy az anyag keménysége miatt tölgyfából készítették az ajtókat, kapukat. Érdekes egybeesés, hogy a héber ábécében a D-hangnak megfelelő daleth-betű (ד) ugyancsak ajtót jelent, és számértéke ugyanúgy négy, ahogy a faábécé D-betűjének. A Graves-féle fanaptárban, amelynek alapjául az óir-kelta faábécé szolgált, a tölgy nevéből származó D-betű a tölgy hónapját (június 10 – július 7.) jelzi. Ez a hónap

---

egy darabig üres sebhelyként létezik tovább.

<sup>182</sup> *Jelképtár*. 147. o.

<sup>183</sup> A „tiszta viszony” Martin Buber szóhasználatában a teremtő és teremtménye közti viszonyt jelenti. Mivel azonban a kiteljesedés pillanataiban *mindenféle* viszonyban jelen van ez az antinómia (szabadság és függőség egysége, harmóniája), úgy gondolom, hogy az idézet beleillik a gondolatmenetbe anélkül, hogy a vers lehetséges értelmezéseit kizárólag a Teremtő-Teremtett viszonyra szűkítené. Továbbá: végső soron minden fajta viszony a *tiszta viszonyhoz* vezet: „a végtelenség ideája a Máság elgondolását feltételezi (...) – írja LEVINAS – Az archoz közelítve bizonyára közelebb jutunk Isten eszméjéhez is.” (Levinas, Emmanuel: *im.* 6. o.)

<sup>184</sup> Ld. a fejezet második felében ismertetett versértelmezéseket!

<sup>185</sup> Vizsgálatom során JANKOVICS Marcell *A fa mitológiája* (Csokonai Kiadó, 1998.) című könyvének *Fanaptár és faábécé* című fejezetét vettem alapul.

„forgóajtóként” felezi az évet, mivel erre az időszakra esik a nyári napforduló (június 21.) A tölgy ekkor nyeri el teljes lombkoronáját, ezért a „közép fájának” nevezik.<sup>186</sup>

A tölgyfa tehát választóvonal,<sup>187</sup> határhelyzetet jelöl, ő az ajtó<sup>188</sup>, amely valahonnan valahová vezet. A járókelő előtt megjelenő ajtó nyitva áll, mivel a versbeli tölgyfának *arca van*. Ez a kimondhatatlan arc nem más, mint az ajtó *nyílása* (a *megnyílása* értelemben is). A hír, amit hoz, és ami ő maga, talán csak annyi, hogy létezik a mondhatatlan, van egy világ az ajtón túl: tehát létezik kiút, van szabadulás.<sup>189</sup> A járókelő eldöntheti, hogy belép-e az *Én-Te* viszony nyelven túli birodalmába, ami az arcon keresztül feltárult számára. A fáhírnök küldetése, hogy megmutassa az ide vezető utat, ami ő maga: a tölgy ugyanis a jelenlétével mondja ki magát.<sup>190</sup> „Az arc előtt nem maradhatok pusztán szemlélő, hanem válaszolnom kell”<sup>191</sup> – írja Lévinas. A járókelő nyitva hagyott lehetősége, hogy a hírt megfejtve belépjen az ajtón, vagy hátat fordítson neki. Egyiket sem teszi: nem dönt. A tölgyfa betöltötte küldetését, de a lényéből sugárzó hívás válasz nélkül maradt. A járókelő érintetté vált a *Te* által, mégsem lépett felé. Abból a mondatból, hogy a tölgy-alakú hír „*elfáradi megfejtetlenül*”, arra következtethetünk, hogy ez a megfejtés több lett volna az érintettség-nél, a megértés élményénél: magát a másik lényt is kívánta volna: nélküle, az ő részvétele nélkül nem lehetett teljes. „A kockázat: az alapszót az ember csak egész lényével mondhatja ki; – írja Martin Buber – aki elszánja magát, semmit se tarthat vissza önmagából...”<sup>(13.)</sup> Talán az önátadásnak ez a kockázata riasztja vissza a járókelőt a döntéstől.

Az ajtó azonban nem áll mindig nyitva, hiszen – ahogy a határsávot jelölő füstnek, ködnek – neki sem csak az a feladata, hogy megnyisson, hanem az is, hogy eltakarjon, elrejtse valamit. „*Hajfüggönyét visszaengedte már*” – az arc eltűnt, a *Te* eltűnt. Helyette maradt ugyanaz a furcsaság, idegenség, másság, amit az *Én* akkor *tapasztal*, amikor a Másikat még (és már) csak részeiben látja<sup>192</sup>, mikor a másik még csak – vagy már csak – *Az*. Az arc csak az egész tükrében látható (mivel az *arc az egész tükre*), amikor az *Én* számára a másik – már vagy még – *Te*. Ez a pillanat azonban elmúlt,<sup>193</sup> az ajtó becsukódott, az arc eltűnt, hiába is keresnénk az ágak között. A vers további részében a tölgyet egészben látató arc helyett már csak azokat a fa-részleteket észleljük, amiket a vers elején is (furcsa

<sup>186</sup> JANKOVICS Marcell: *Fanaptár és faábécé*. In: *A fa mitológiája*. 45-47. o.

<sup>187</sup> HARTAI Ilona: *A modern költői nyelv kérdései és egy motívum Nemes Nagy Ágnes műhelyében*. (Kézirat) 48. o.

<sup>188</sup> *im.* 55. o.

<sup>189</sup> A tölgy-alakú hír megfejtése a küldött lény számára is *felszabadulást* jelentene: a „szárnyalás” lehetőséget.

<sup>190</sup> *im.* 57. o.

<sup>191</sup> LÉVINAS, Emmanuel: *im.* 6. o.

<sup>192</sup> „a furcsa tölgyfa a felismerhetetlenségig összetöredezik” (JUHÁSZ Anikó: *im.* 126. o.)



láb, fészek, madarak).<sup>194</sup> Az eleven függöny, amely a mondhatatlant a mondhatótól elválasztotta,<sup>195</sup> visszahullott, újra „mozdíthatatlan függönnyé” vált. A tölgy habozás nélkül elindul visszafelé, ugyanazzal a határozottsággal, ahogy utánaeredt a járókelőnek. Kérlelhetetlen biztonsága mögött megint csak valami „nem emberszabásúnak” a méretei, mértékei sejlenek fel. Bár a küldött egymaga távozik, a rajta alvó madarak miatt mintha egy egész „küldöttség” vonulna el a szemlélő „szilárduló szeme előtt”. A *szilárduló szemek* jelzik a figyelmet, a nézés szakadatlan folytonosságát, de egyben az *Én* és *Te* körvonalainak újraszilárdulását is: a találkozás végét. Mielőtt végleg eltűnne, a távozó utoljára még beleáll a fénybe, feltündököl, tehát azzal végzi be látogatását, amivel elkezdte: „*fénnyel szórta a neonlámpa-sor*”. A gödörbe való visszaforrás azt jelenti, hogy a hírnök kilépett a ködsávból, s végleg elérhetetlenné vált a járókelő számára. Az utolsó két sorban ugyanaz a két gesztus-mozdulat ismétlődik, amellyel a vers elkezdődött: a visszafordulás<sup>196</sup> és a várakozás. Akkor a járókelő fordult vissza, most a tölgyfa, akkor a járókelő várta őt, most a gödör. A hírnök tehát egy oda-vissza utat tett meg a határsávban, a mondható és a mondhatatlan világ peremei közt. A gödör, amelyet gyökereivel újra betölt, ugyanabban a pillanatban egy másik helyen nyílik meg: a járókelőben.

A gödör a *Te* hiánya.

A találkozás és eltűnés, a jelenlét és a hiány ugyanazon rejtőző arc egyre teljesebb feltündökléséhez vezet. Az elsődleges mégis a jelenlét, mint lehetőségi feltétel: a jelenlét átélése nélkül nem tapasztalható meg a hiány, hiszen az csak a jelenléthez viszonyítva hiány. Úgy is mondhatjuk, hogy *a hiány a jelenlét egy formája*.

A buberi három szféra (szellemi lények, emberek, természet) beszéde ugyanazt az egy jelenlétet tárja fel: „Az alak kérő és követelő hallgatása, az ember szeretetteli beszéde,

<sup>193</sup> HARTAI Ilona: *im.* 48. o.

<sup>194</sup> Így: szétagolva, részleteiben, tárgyként, és éppen ezért torzultan észleli a gesztenyefát (172-183.o.) Jean-Paul Sartre *Az Undor* című regényének hőse. Tragikus világlátását éppen az magyarázza, hogy képtelen kinyílni az *Én-Te* viszonyra, a létezőkkel való igazi találkozásra, aminek pedig már a közvetlen határán van: „A fák, a babérfák mosolya *mondani akart valamit*; ez volt a létezés igazi titka. [...] Vajon nekem szólt ez? [...] itt volt most is, várt; leginkább tekintethez hasonlított. Itt volt, a gesztenyefa törzsén... *maga a gesztenyefa volt.*” (SARTRE, Jean-Paul: *Az Undor. Regények és elbeszélések*. Ford: RÉZ Pál, Európa Könyvkiadó, Budapest 2001. 183. o. Kiemelés az eredetiben.) A létezés ténye, a lét valósága kényszerű tapasztalat a főhős számára, amely elviselhetetlen teherként, „undorként” nehezedik rá. Ezt az undort olyan extatikusán éli át, mint más a találkozás, a viszonyba lépés, a (jelen)lét csodáját. A regénynek ez a jelenete éppen ezért tökéletes ellenpontozása a Nemes Nagy-versnek (Füleki Gábor szíves közlése alapján).

<sup>195</sup> Ld. a 22. lábjegyzetet!

<sup>196</sup> A Másik után való megfordulás, a hozzá való odafordulás a találkozásra való készenlétet jelzi az odaforduló részéről, aki (mivel *visszafordul*), valamit otthagy, abbahagy azért, hogy a Másikkal találkozhasson. Ahhoz azonban, hogy a találkozás valóban létrejöjjön, nem elég a felek szándéka, akaratja. Martin BUBER szavaival: „[A találkozás]-Jeseménynak pedig [...] ember-oldala a megfordulás, Isten-oldala a megváltás.”



a teremtmény közlékeny némasága - megannyi kapu a szó jelenvalósága felé. De amikor meg kell történnie a tökéletes találkozásnak, a kapuk a valóságos élet egyetlen kapujává egyesülnek, s már nem tudod, melyiken léptél be.”(124.) Éppen ezért a vers *értelmezésénél* sem szeretnénk egyetlen koncepcióhoz ragaszkodni: nem akarjuk „eldönteni”, hogy az éjszakai tölgyfa vajon melyik szférához tartozó „kapu”. Minden lehetséges értelmezés-út egy-egy (tölgyfa) kapuhoz vezet, amelyek olykor egybe is nyílhatnak.

Az értelmezés kulcskérdése: *ki a tölgyfa?* A továbbiakban az általunk lehetségesnek tartott válaszok közül szeretnénk néhányat ismertetni.<sup>197</sup>

(1. „Természet”-értelmezés)<sup>198</sup> Az első, talán a leginkább kézenfekvő értelmezés *természeti lényt* (valóságos „fás szárú növényt”) lát a tölgyfában, pontosabban a természet megjelenítőjét, reprezentánsát. A küldött azzal az ősidőktől fogva létező nagy egésszel szembesíti a járókelőt, amelyhez valaha ő maga (a járókelő) is tartozott, de amelyből kiszakadt, amelyet elveszített, s amely a találkozás jelenében már ismerős-idegenként áll vele szemben. A tölgy ebben az értelmezésben is egy elveszített otthon „követe”, ez az otthon pedig a természet. A tölgy élő imperatívusként mered a járókelőre, mint egy fel-emelt karral álló kerub, aki a bezárult Paradicsomkertet őrzi. A hír-parancs, amit hoz, a természet megbecsülésére,<sup>199</sup> a hozzá való hazatérésre szólít. Nem véletlen, hogy a fa városi miliőben, „aszfaltos úton” indul útjára. Ebben a környezetben már eleve úgy van jelen, mint egy „darab erdő” – természetes közegéből kiszakítva – tehát léte már azelőtt is hír-értékkel bír, hogy járni kezdene. Az a tény viszont, hogy növény-mivoltából kilépve helyváltoztató mozgásba kezd, arra utal, hogy nagy a baj, a hír sürgető, átadása érdekében a tölgy saját *határai átlépésére* kényszerül.

A gyökér-lábakon való útra kelés motívuma jelenik meg a (szintén városi közegben játszódó) *Felicián vagy a tölgyfák tánca* című Nemes Nagy Ágnes mesében is,<sup>200</sup> amelyben a fák saját határaik átlépésének szakrális eseményét (tehát azt aényt, hogy járni tud-

(146.)

<sup>197</sup> A vers jelentésmezejének feltérképezésében *tanítványaim* is nagy segítségemre voltak. Az ő meglátásaik is hozzájárultak ez értelmezési lehetőségek gazdagításához.

<sup>198</sup> Ezt az értelmezést vallja maga a szerző is, aki egy vele készült interjúban így magyarázza versét: „Valami módon mindig közelinek éreztem magamhoz a természetet. (...) Ebbe a témába tartozik például *Tölgyfa* című versem [*Éjszakai tölgyfa*], ami itt elhangzott. Igyekeztem ebben mint egy városi népmesében elmondani, hogy milyen az, amikor éjszaka valaki sétál az utcán, és egyszerre csak megjelenik mögötte egy járkáló tölgyfa. Én ezt mesének szántam. És ugyanakkor egy kicsit jelképnek is, ahogyan a városi ember, a természettől elszakadt ember egyszerre csak szembetalálkozik a természettel magával.” (NEMES NAGY Ágnes: *Költői est az Angelika cukrászdában. Beszélgetés Lator Lászlóval versekről, költészetéről.* - LENGYEL Balázs közlése.)

<sup>199</sup> vö. HARTAI Ilona: *im.* 50-51. o.

<sup>200</sup> Nemes Nagy Ágnes utolsó mesekönyve, a *Felicián vagy a tölgyfák tánca* 1987-ben jelent meg. Ez a mese „az *Éjszakai tölgyfa* című vers prózai, epikus változata.” (TARBAY Ede: *Rétegek.* = Orpheus 1995/1996 260.

nak), évről-évre megünneplik. Mivel Felicián volt az első fa, aki járni tudott, róla nevezték el ezt az ünnepet *Felicián-éjszakának*. Felicián – a fák őstörténetének élő képviselője – *tölgyfa*, akit megjelenése előtt halottnak tudtak a szereplők. Ez a mozzanat sejteti, hogy a mesebeli *tölgy* a fák világán belül is a hírnök szerepét tölti be, akinek „erősebb léte”<sup>201</sup> a meghalás eseményén is átível.

A mese tehát kiegészíti a versnek ezt az értelmezését azzal a mozzanattal, hogy a fák járni tudása, amit a szemlélő határátlépéseként érzékel, valójában az *eredethez való visszatérésüket*<sup>202</sup> jelenti. Azaz a fák mindig is tudtak járni, csak az ember gondolja őket helyváltoztatásra képtelen lényeknek. Ennek a titkos tudásnak lesz részese a mesehős kisfiú, Péter, aki már ünnepélyes beavatása előtt is többé-kevésbé átlépi az emberi megismerés határait, hiszen érti a fák nyelvét – az elfelejtett eredeti nyelvet, az ős-egész nyelvét – s beszélni is tud a fákkal. Az *Éjszakai tölgyfa* járókelője viszont már nem érti ezt a nyelvet: ezért áll a hírrel szemben is értetlenül. A városi- (természetből kiszakadt-), és a *természeti* lét éles elhatárolódásra utal, hogy a mesebeli fák egy bekerített téren ünnepelnek (a kisfiú ezt „rétnek” nevezi), ahová a beavatottakon kívül senkit nem engednek be.<sup>203</sup> Kint reked például a természetet utánzó mesterséges világ jellegzetes képviselője, az öntözőcső is, aki gyökernek (a természet szerves részének) adja ki magát, s így igyekezne bejutni a „szakrális térbe”. A városi lét okozta ártalmak miatt azonban majdnem kinn reked egy beavatott ünneplő is. Ata, az akácfa, Péter barátja, akit a gyökereibe szivárgott – hó ellen elszórt – só legyengített, csak harmadszorra képes megfelelni a próbatételnek, s átugrani azt a falat, ami elválasztotta őt a „réttől”. A mese végén a fák ünnepi táncát felülről néző Péter mozgó lombkoronák sokaságát, *valóságos erdőt* pillant meg maga alatt, ami az ős-egész, a *természet* megjelenését érzékelteti a városban: szakrális tér megnyílását a profán térben. Ennek a térnek Péter is a részévé válik beavatása, s a táncban való részvétele által: helyreáll tehát az elveszített egység, a mesében megtörténik a természethez való hazatérés.<sup>204</sup> Az *Éjszakai tölgyfa* ezzel szemben csak a szembesülés története, a visszaolvadás eseménye elmarad.

A helyüket elhagyó, mozgó fák legrégibb előképe, irodalmi „ősforrása”, Ovidius *Metamorphosese* számol be arról a történetről, amikor Orpheus dalát meghallva köré, se-reglenek a fák:

o.)

<sup>201</sup>RILKE, Rainer Maria: *I. elégia*. in: uő: *Versek*. Ictus Kiadó Bt. 1995. 219.o.

<sup>202</sup>Az ünnep az eredethez való visszatérés: vő: ELIADE, Mircea: *A szent idő és a mítoszok*. in: *A szent és a profán*. Európa, Budapest 1999.

<sup>203</sup>A fák úgy örködnék a rét (az elvesztett, elhatárolódott természet) bejáratánál, mint a bibliai *kerubok* a Paradicsomkert kapujában.

<sup>204</sup>NEMES NAGY Ágnes: *Felicián vagy a tölgyfák tánca*. Móra Ferenc Könyvkiadó 1987.

„...lett árnyék: mert Chaoniának nem maradt el  
 fája, s a Heliasok cserjéje, s a nagytetejű tölgy,  
 és nem a lágyszárú hárshár, nem a bükk, nem a szüzi babérfa,  
 és a törős mogyoró, s köris, gerelyekre kiváló,  
 görcstelen águ fenyő,  
 dús makktól görnyedező tölgy,  
 és a platánfa, a kellemetes, meg a többszínű jávor  
 és nem a vízszertető füzek...”<sup>205</sup>

„Íly ligetet vonzott a dalos dala arra a térre...”<sup>206</sup>

A Felicián-mese mintha az Orpheus-történet parafrázisa lenne: Felicián a „dalnok”-figura, aki – mint egy ünnepi szertartás főpapja – felidézi az eredet-elbeszélést, s aki nek szavai után a térre összegyűlt fák táncolni kezdenek. A mese az idézett Ovidius-részlethez hasonló részletességgel írja le a rétre érkező fák fajtáit, külsejét, mintha arról akarná meggyőzni olvasóját, hogy senki nem maradt el az ünnepségről (vö: Ovidius: „*Chaoniának nem maradt el fája*”). Mind Orpheus, mind Felicián fát, mind pedig az éjszakai tölgyfát a találkozás eseménye *indította meg*, készítette helyének elhagyására. Ez a találkozás Ovidius történetében nem csupán Orpheussal, hanem dalán keresztül a művészettel, a művészi alkotással való találkozás. Az alkotás ihletője ebben az esetben az Euridike-szerelem, amely ugyancsak felfogható találkozás-történetként, „eredet-elbeszélésként”.

(2. „*Interperszonális*” értelmezés) A második csoportba azok az értelmezések tartoznak, amelyek szerint a versbeli tölgyfa egy másik ember. Annak alapján, hogy ki ez a Másik, aki tölgy képében látogatja a járókelőt, a lehetőségek ismét kétfelé ágaznak: a látogató vagy (2./1.) egy *elfeledett*, de még élő régi ismerős, vagy (2./2.) egy olyan hajdani ismerős, aki már *halott*. Arra, hogy milyen térben játszódik a különös találkozás, háromféle válasz adható: (a) külső, *fizikai* térben, az utcán, (b) az *emlékezés* belső terében, (c) az *álom* belső terében.

<sup>205</sup> OVIDIUS, Publius Naso: *A fák gyűlekezése. Cyparissus.* in: uő: *Átváltozások.* (ford. DEVECSERI Gábor) Magyar Helikon 1964. 288.o.

<sup>206</sup> OVIDIUS, Publius Naso: *Ganymedes. Hyacinthus.* in: *im.* 290.o.

(2./1./a-b-c) Az elfelejtett Másik felbukkanása váratlanul éri a járókelőt, pedig titkon, talán magának sem bevallottan, régóta várt, számított erre a találkozásra. Bár régi ismerősről van szó, az emberi kapcsolatban találkozások nélkül eltelt, üres idő szakadéka idegenné, szinte felismerhetetlenné teszi őt szemlélője előtt. A kapcsolat elveszett dinamizmusát érzékelteti a Másik fává merevedése<sup>207</sup> a szembenálló számára, lényére rakódott fa-álarca, amely felismerhetetlenné teszi őt, s elválasztja a járókelőtől. Másrészt a Másik fa-mivolta visszavonulását is jelzi az életből, legalábbis abból az életből, amit a járókelő ismer, s amely valaha talán a közös életük tere volt. Mivel tehát ez a Másik már egy idegen szférában él – erre utalnak megváltozott „méretei” is – a szembenálló nem tud mit kezdeni érkezésével. A látogató kinőtte az utcát, a hajdani közös teret: „*Túlágosan széles feje surolta / a néma boltredőnyöket*”. A régi ismerős fa-mivolta hordozza hír-mivoltát is: óriási méretei ellenére kiszolgáltatott gyermekként, felemelt (felé tárt) karokkal áll a járókelő előtt – egyetlen gesztussá, jellé (hírré) csupaszodva – s helyet kér az életében. A körvonalak elmosódása a megindult felismerésre, a közeledésre, a vágyott befogadásra, képileg a *könnyekre* is utalhat. A tükröződő sötét tó az emlékezés megnyílását jelzi, benne a kettőjük régmúlt történetével, mely újra elevenné válik. Egy pillanatra talán találkoznak, de a Tölgyfa-ismerős (új életével, idegen szférájával, s az emlékek tükröződő rengetegével) már túl nagy, túl sok, túl súlyos ahhoz, hogy a járókelő befogadhassa. Most ő válik gyermekké, aki némán visszautasít valami nem rá méretezett ajándékot, amelynek „megfejtésére” nem képes, s amely – mint egy túlzott kihívás – félelmet kelt benne. A „szilárduló szem” arra a felismerésre utal, ami egy pillanatra mégis megdermeszti a szembenállót: tudja, hogy most látja utoljára a Tölgyfa-ismerőst. A Tölgy nem jön többé utána, válásuk most lett végleges elszakadássá. A Tölgy visszaforr a gödrébe, visszatér a mozdulatlanságba, amelyben már hozzáférhetetlenné, végképp megközelíthetetlenné válik a járókelő számára; akinek *szemei* már nem képesek *látni*, csak a Másik maszkjait, a rárakódott rétegeket, de *őt* magát soha többé.

A *tölgyfaként* érzékelt másik emberrel való találkozás nemcsak az utcán, hanem az *emlékezés* és az *álom* terében is megtörténhet. E két utóbbira utalhat az „éjszakai” jelző és az „éjszaka” időmegjelölés. Sem a külső, sem a belső térben nem a járókelő az, aki a találkozást keresi, mégis az *álomban* a legkiszolgáltatottabb a vele történeteknek. Itt, ha akarna sem tudna félreállni egy kapualjba, hogy elkerülje a találkozást, vagy másfelé irányítani gondolatait arról a Másikról, akit emlékezése titokzatos logikája váratlanul elé sodort. Az

<sup>207</sup> Vö: Az Orpheust széttépő bacchánsnők is fává változtak, ezzel vezekelve tettükért. (OVIDIUS, Publius Naso: *Orpheus halála*. in: uő: *im.* 317.o.)

álombeli élményekre jellemző az az ólmos nehézkedés, amivel a járókelő „bevárja” ezt az ijesztő, bizarr, az emberi megismerés számára értelmezhetetlen lényt, aki elől inkább menekülnie kellene. A Tölgy mitológiai óriásokra emlékeztet, s mint ilyen, a „régis ismerős” lehet visszatérő *álomszimbólumként* is „ismerős”. Ugyancsak az álomtörténetek jellegzetessége a szereplők meseszerű átváltozása, *identitásváltása*: ez érvényes lehet a fára is, akiről az álmodó pontosan tudja, hogy „valójában” melyik általa ismert emberrel azonos, s a járókelőre is, aki körvonalait veszve erdei tóvá változik. A szemek szilárdulása az álomfolyam, emlékezésfolyam „megalvadására” utal: a belső („folyékony”) látás külsővé („szilárdná”) válására; a belső térből a külső térbe való visszatérésre: az *ébredésre* és *esz-mélkedésre*.

(2./2./b-c) A halottként velünk létező Másiknak ugyanúgy dolga van velünk, mint az élőknek; ugyanúgy helyet kér az életünkben, mint azok. Őt is el lehet felejtetni vagy vissza lehet utasítani, mint más szférához tartozó, „túl súlyos”, emberi mértékeinken „túli” létezőt, akik valaha hozzánk tartozott, de azóta idegenné vált: s talán éppen ezért esedékes vele az újabb találkozás. A halottal való találkozás toposza középkori gyökerű (vö. *haláltánc*), s majd a romantika eleveníti fel újból: Arany János *Bor vitéz* című balladájában például az elesett vitéz jön el itt maradt menyasszonyáért, hogy magával vigye a halálon túlra. Eszerint az értelmezés szerint a versbeli *gödör* maga a sírgödör, innen indult el a fa kísértetként az élő után, s ide forr aztán vissza. Titka „megfejtése” a kísértet-léttől való megszabadulását jelentené, ami után végre nyugodtan „pihenhetne” a földben. A fa-motívum használatát itt az indokolja, hogy a fa annak a természetnek, szerves egésznek a képviselője, amelynek a halott teste részévé vált: ebből szakad ki drasztikusan, amikor elindul a járókelő után, akivel „dolga van”. Másrészt a halálon túli létmódot is jelképezheti a fa – az „élő és halott”, „mozgó és mozdulatlan”, „ember és fa(növény)” ellentétpárok között meglévő párhuzamok által. A járókelő (mint ember) jelképezi a mozgót, az élő; a tölgy (mint növény) a mozdulatlant, a halottat: a *máshogy létezőt*.<sup>208</sup>

<sup>208</sup> A fenti gondolatsorral rokon, ezért közvetlenül ide kapcsolható az az értelmezés, mely szerint a tölgyfa maga a *halál*, a régóta várt, mégis váratlan vendég, aki meghatározott időben eljön az emberért. Az a félmondat, miszerint a tölgyfa már a járókelő mögött jött, amikor az visszafordult, arra utal, hogy a halál már régóta a sarkában volt, születése pillanatától kísérte, csak hogy a járókelő most először nézett a háta mögé. A járókelőt megbénítja a halál érkezése, s a vele való szembesülés pillanatában élőként való létezése megrendül, élő határai elmosódnak – analóg módon az emberi testtel, amely a halál után szétoszlik a földben. Az értelmezés szerint a tölgy utalás lehet a *koporsó* anyagára is. A tölgyfa mint halál és koporsó egyben azt a határt, *kaput* is jelenti, amely a földi létből a halálon túli létbe vezet át. Hír-léte megfejtése a halál elfogadásával, a hírnök követésével lenne egyenlő. A járókelő nem követi a fát a *sírgödörbe*, de kiszabott sorsát nem kerülheti el: szemei szilárdulása közelgő halálának jele. (Luspay Ágnes főiskolai hallgató szíves közlése alapján.)

(3. „Szakrális” értelmezés) Az emberi gondolkodás kezdettől fogva azt a szférát tekintette „szakrálisnak”, amelyről – mintegy vele születettől – titokzatos módon mindig is tudott, de amely az értelem és az érzékelő-intellektuális megismerés számára nem hozzáférhető; amely valóság<sup>hoz</sup> ősidőktől fogva beszélt, de amelyről sosem tudott beszélni.<sup>209</sup> Mivel ennek a szférának a tapasztalata túlmutat a nyelv által adott gondolkodási kategóriáinkon, a nyelvi megjelenítés is csak a hiány felől tudja megragadni, s ezért használ rá olyan kifejezéseket, mint *vég-telen*, *mond-hatatlan*. Nincsen szavunk ezekre a tapasztalatokra, azt viszont tudjuk, mit jelent *mondani*, *megnevezni*, s mit jelent, hogy valaminek *vége* van: így jobb híján ezeknek a fogalmainknak fosztóképzővel ellátott alakját használjuk a *megnevez-hetetlenségre*. Ez a szféra felülmúlja életünk artikulálható részét, felülmúlja nyelvi kompetenciánkat, ezért nevezzük *transzcendensnek*, ami annyit jelent: valamit *felülmúló*. Átjárja, sőt, titokzatos módon megalapozza létünket, mégis, mivel *más*, mint amiről beszélni lehet, világunktól elkülönülő valóságként éljük meg, ezért mondjuk rá, hogy *szent (szakrális)*, ami annyit jelent: *elkülönített*.

Az értelmezések harmadik lehetséges csoportja ennek a profán világot felülmúló, de át is járó szakrális valóságnak a képviselőjét fedezheti fel a Tölgyben. A kiindulópont itt a fa *transzcendens* (emberi mértéket felülmúló) létmódja és *közvetítő*-mivolta. A Nemes Nagy-költészet „határlakó lényeinek” vizsgálata során már szó esett az *angyalokról*, mint a mondhatatlan és a mondható közti közvetítőkről (akik ugyanazt a szerepet töltik be, mint a fa, a madár vagy a maga a vers.) A tölgy angyalként való értelmezését a fával *mint motívummal* való alaki-strukturális párhuzama, és a fával *mint közvetítő lénnel* való előbb említett azonos „szerepköre” erősíti. A tölgy tehát angyalnak is tekinthető a szó eredeti értelmében (*angelus* = küldött, hírnök). Erre az értelmezésre játszik rá a vers második szakaszában a hasonlatbeli *sellő*, amelyet ugyanúgy megfoghatatlan, légies szépségű női alakként szoktak ábrázolni, mint a tündért, és legtöbb esetben az angyalt is. A közvetítő szerepre utal a küldött fénybe állásának a vers elején és végén megismétlődő motívuma is: *nem*

<sup>209</sup> Martin Buber több helyen is utal rá, hogy minden találkozás egy örök *Te*-hez vezet, benne metszik egymást a „viszonyok vonalai”. Ő a jelenlét forrása, a legteljesebb jelenlét, a „tisztá viszony”. (Vö: A keresztény teológia kimondja, hogy Isten a *szeretetet*, tehát létének lényege a *viszony*. Ezzel függ össze a Szentháromság dogmája is: ezért nem létezhet Isten „egyedül”, hanem csak úgy, hogy már önmagában egyesíti az *Én*-t és a *Te*-t. Már az emberrel való viszonyba lépést megelőzően, credendően, „a priori” hordozója és megjelenítője a viszonynak.) Keresztes Szent János - korábban idézett versében - ugyanerről az örök *Te*-ről ír: versében a viszonyok és dolgok nem a *Te* felé tartanak, hanem belőle áramlanak - a költő tehát fordított irányból, de ugyanazt a problémát közelíti meg, mint Buber: „[Forrás fakad] / *Nem tudni hol, mert eredete nincsen, / ám ami van, ered belőle minden, / bár éjszaka van. // És szépségéhez nincs hasonló semmi, / az ég és föld szokott belőle inni, / bár éjszaka van. // Tudom, hogy nincsen medre, hol szaladna, / és nem tud senki átlátni rajta, / bár éjszaka van. // Hogy tisztaságát semmi nem zavarja, / hogy minden fény a fényét tőle kapja, / bár éjszaka van.*” (KERESZTES Szent János: *im.* 9. o.)

*maga a fa a fény forrása*, hanem a fény, amibe beleáll, s amit ilyen módon közvetít, *mástól kapott fény*. Az angyalok rendszerint hírt visznek, fontos ügyekben látogatják az embereket, de sosem önmagukért, hanem kizárólag értük, az emberekért teszik ezt, értük vannak; nem vesznek részt az életükben, de segítenek nekik élni. A tölgyfa-angyal híre is kizárólag annak a bizonyos versbeli járókelőnek szólt volna, csak ő tudta volna megfejtetni. Más járókelők más üzenetet kapnak, rájuk szabottat, talán másik angyaltól. Mikor azonban a versbeli hír átadása tárgytalanná válik (a járókelő halogatja a megfejtést), az angyal léte is „tárgytalan” lesz. Mivel az ő létének *lényege a hozott hír*, küldetése megszűnésével a járókelő számára *létezni* is megszűnik: legalábbis angyalként, hírként nem létezik tovább. A gödörbe való visszaforrásával elhagyja azt az emberi világot, ahová küldetése szólt, s annak részeként újra megközelíthetetlené válik. Segített a járókelőnek valamilyen – csak kettejük számára ismert – ügyben, de a továbbiakban nem „folyik bele” az életébe: nem kíséri haza, témát váltva nem beszélget el vele valami másról. Mint a szakrális szférára nyíló *ajtónak*, az angyalnak az *útmutatás, vezetés* is feladata lehet: ahogy pl. az evangéliumi születés-elbeszélésekben is angyalok mutatják a pásztoroknak a betlehemi jászolhoz vezető utat, miután elvitték nekik az istengyermek Földre érkezésének hírét.

A szakrális értelmezés másik típusa, a „*krisztológiai értelmezés*” magát Jézust, a keresztény vallás Megváltóját látja a tölgy alakjában: a járókelő és a fa találkozásában pedig Jézus földi működésének modelljét. Ebben a modellben Isten és ember találkozik – az ember az, aki keresi az Istent („visszafordul”: letér érte az útjáról) de az Isten az, aki utána megy az embernek, hiszen a találkozás „ember-oldala a megfordulás, Isten-oldala a megváltás”(146.). A földre érkező istenfiú emberré testesülésével mintegy „kiszakadt” eredeti (isteni) közegéből, ahogy a tölgy is a földből; s ha lényegét tekintve ugyanaz maradt is, az emberhez való közeledés érdekében létredek (isteni és emberi) közti határokat, saját határait lépte át. A tölgyarc feltárása nem más, mint az isteni megjelenése a világban – ebben az értelmezésben magának Jézusnak a megjelenése. Isten „arcának feltárása” a zsidó-keresztény szóhasználatban mindig is a Vele való találkozást jelentette.<sup>210</sup> Az arc ebben az értelmezésben is az *ajtó (meg)nyílása*, ami megmutat valamit: Jézus esetében magát az Atyát.<sup>211</sup> A megtestesülésben és később a kereszthalálban isteni és emberi egyesült: a talál-

<sup>210</sup> Ld. pl. a *Zsoltárok Könyvének* jellegzetes fordulatait: „Uram, a te *arcodat* akarom keresni” (Zsolt 27,8) „Ragyogtasd ránk *arcodat*” (Zsolt 4,7) „Ragyogtasd ránk *arcod*, / és megmenekülünk.” (Zsolt 80,4.8.20.) „Lelkem szomjazik az Isten után, / az élő Isten után. / Mikor mehetek már, hogy lássam / Isten *arcát*?” (Zsolt 42-43,3) „Igazságban meglátom színedet, / s *arcod* fog betölteni, ha felébredek.” (Zsolt 17,15) (Kiemelések: H.M.) In: *Biblia. Ószövetségi és újszövetségi Szentírás*. Szent István Társulat, Budapest 1982.

<sup>211</sup> Pál apostol fogalmazza meg leveleiben, hogy Krisztus arcán „Isten dicsőségének ismerete” ragyogott fel (2Kor 4,6), Krisztus arca „az isteni lényeg képmása” (Zsid 1,3). János evangéliumában Jézus maga mondja ki

kozásban a köztük lévő határok elmosódtak: „köd úszta be folyékony partjait” – ez a mondat a *köd* motívuma által az éppen megvalósuló epifániára utal, aminek a járókelő is részévé válik. Az isteni valóság *tükrözésének* motívuma ugyanúgy jellemző a biblikus nyelvhasználatra, mint az *arcé*: „Mi pedig mindnyájan, akik födetlen arccal tükrözzük vissza az Úr dicsőségét, a dicsőségben fokról fokra hozzá hasonlóvá változunk át, az Úr lelke által.” (2Kor 3,18) A „födetlen arc” Emmanuel Lévinas már ismertetett gondolatait idézi fel az arc „mezítelenségéről”, kiszolgáltatottságáról. Az arc védtelenné válása egyben a Másiknak való teljes odaadottságot is jelenti. Ez az odaadottság Isten és ember kapcsolatában *kölcsönös*: nemcsak a járókelő (a megszólított ember) fedi fel arcát a mondhatatlantól megérintve, hogy az „ilyen arc” tükröződhessen benne, hanem az isteni tölgy (a megszólító Jézus) is megmutatja arcát, megnyitva vele az Atyához vezető utat.<sup>212</sup> Az isteni is kiszolgáltatott: vállalja a visszautasítás kudarcát (csak megmutatja magát, de nem kényszeríti rá „hírét” a járókelőre, hanem szó nélkül visszavonul); majd vállalja a szeretett ember(iség)nek való teljes kiszolgáltatottságot, s végül a miatta, általa elszenvedett halált is. Mivel nem parancsoló úrként érkezik az emberhez, hanem örök *Te*-ként, *megérintettként*, nem védekezik és nem büntet. Mindez hatalmában állna ugyan, de nem férne bele a *viszonyba*, ahol a felek egyenrangúsága evidencia. A tölgy által hozott *hír* ebben az értelmezésben az evangélium, amelynek jelentése *jóhír* (ευαγγελιον). A hír pedig azonos a hordozójával, Jézussal, hiszen a hír valójában az ő személye, aki az Atya szeretetének élő „híreként” jött az emberek közé. Jézus nemcsak utat mutat *mint* „ajtó”, hanem saját magát nevezi meg úgy, mint az üdvösségre vezető kaput: „Én vagyok az ajtó: aki rajtam keresztül megy be, üdvözl, ki-bejár és legelőre talál.” (Jn 10,9). A tölgyfa-motívum jelképezheti a keresztfát, a gödör pedig a feltámadás sziklasíkját. A járókelő szemeinek „szilárdulása” azt a belső megrendülést sejteti, amiről a zsoltár beszél: „mikor elrejtetted arcodat, / megrendültem.” (Zsolt 30,8) A járókelő „szilárduló szeme előtt” talán éppen a további élete körvonalazódik, s vele együtt a kérdés: hogyan tud majd élni az örök *Te* nélkül, de a vele való találkozás emlékével?

(4. „Nyelvi” értelmezés) Ha nem létezne a mondhatatlan, nem létezne művészet sem, hiszen nem volna szükség arra, hogy - szemközt a mondhatatlanság kudarcával – *máshogy, más nyelven* próbáljuk meg mondani, amit addig nem sikerült. Ha sikerült volna, nem lenne szükség – Ottlik Géza szavaival élve – „csalásra”<sup>213</sup>, „visszaélésre a nyelv-

közvetítő mivoltát: „Aki engem lát, látja az Atyát” (Jn 14,9)

<sup>212</sup> „Én vagyok az út, az igazság és az élet[...] Senki sem juthat el az Atyához, csak általam.” (Jn 14,6)

<sup>213</sup> OTTLIK Géza: *Buda*. Európa, 1993. 7. o.



vel”<sup>214</sup> (valójában a nyelv megkerülésére), nem volna szükség arra a „szent linkségre”<sup>215</sup>, ami maga a művészet. A szakrális nyelv és a művészi nyelv forrása ugyanaz: *a művészet eredete a szent*. Ebből következik, hogy a szakrális és a „nyelvi” értelmezés akár egymás variánsának is tekinthetők.<sup>216</sup>

Jelen értelmezés kiindulópontja<sup>217</sup> az a versben olvasható kulcsfontosságú megállapítás, hogy a tölgyfa *hír*, mégpedig olyan hír, amely része akar lenni a járókelő életének.<sup>218</sup> A hír tekinthető *nyelvi üzenetnek* is, ez az üzenet maga a vers, a művészi szöveg. (Tágabb értelemben azonban a hír-létmód érvényes mindenféle művészi alkotásra, amely szemlélőjével szemben állva sugározza a híres Rilke-mondatot: „Változtasd meg élted!”<sup>219</sup>) A művészi alkotás, a nyelvi elemekből építkező, de a nyelvet *transzcendáló* irodalmi szöveg is lehet *Te*, válhat megszólítóvá, aki által az olvasó megszólítottnak érzi magát: „A műalkotás nem jelent valamit, nem utal jelként egy jelentésre, hanem úgy mutatkozik meg saját létében, hogy a szemlélő igényli a nála való időzést.”<sup>220</sup> A járókelő ezzel a találkozással egy másik térbe kerül, amelyben saját körvonalai „nem érvényesek” többé, határai megnyílnak a Másik felé: „A mű közelében hirtelen máshol lettünk, mint ahol szokásunk lenni.”<sup>221</sup> – írja Heidegger – „Sehova sem jutnánk összes helyes elképzelésünkkel, [...] ha a létező el nem rejtettsége nem helyezett volna minket abba a megvilágítottba, amelyben minden létező fellép a számunkra, és amelyből aztán visszahúzódik.”<sup>222</sup> S lehet küldött is a műalkotás: a *mondhatatlan* világ küldöttje. Újra utalni kell a már említett Nemes Nagy

<sup>214</sup> OTTLIK Géza: *Körkérdés Jézusról*. in: *Próza*. Magvető 1980. 213.o.; uő: *Buda*. 95-96. o.

<sup>215</sup> OTTLIK Géza: *Buda*. 8. o.

<sup>216</sup> A szakrális és a nyelvi értelmezés párhuzamosságát támasztja alá a Nemes Nagy Ágnes már idézett esszéjében szereplő részlet: „A vers tehát hírhez, csatából jön, a tudattalan terepéről - és ez meg is látszik rajta.[...] A vers sokszor sérült, csonka-bonka. Mintegy sebeit mutatja fel értékként. *Lássatok, tapintsatok*.”(uő: *Szó és szótlanság*. 60.o. – kiemelés:H.M.) A kiemelt utolsó mondat bibliai idézet: feltámadása után Jézus mondja ezt, amikor megjelenik az egybegyűlt apostoloknak: „Zavarukban és félelmükben azt hitték, hogy szellemet látnak. De ő így szólt hozzájuk: »Miért vagytok megzavarodva? S miért támad kétely szívetekben? Nézzétek kezemet és lábamat! Én vagyok. *Tapintsatok meg és lássatok!*«” (Lk 24,37-39 – kiemelés: H.M.) Hogy ne gondolják kísértetnek, Jézus a kezén és a lábán a keresztre feszítés szögeinek nyomait, tehát *sebeit* mutatja az apostoloknak. Az esszé tehát egy hasonlítás erejéig párhuzamot von a halálból feltámadt Jézus és a „tudattalan terepéről” érkező vers (műalkotás) között.

<sup>217</sup> Leginkább ehhez az értelmezéshez kapcsolható JUHÁSZ Anikó (*Lét és líra*. = *Orpheus* 1995/1996. 111-136. o.), SCHEIN Gábor (*Nemes Nagy Ágnes költészete*. Belvárosi Könyvkiadó 1995. 111-113.o.) és TANDORI Dezső (*Mint egy hír tölgy-alakban*. in: *Erkölc és rémület között*. Nap Kiadó 1999. 275-277. o.) elemzése az *Éjszakai tölgyfáról*.

<sup>218</sup> BÓKAY Antal írja Martin Heidegger hermeneutika-felfogásával kapcsolatban: „A hermeneutika [...] az értelmezés, a tudatos, akarattal történő feldolgozás *előtti* feltárulás, az üzenetnek, hírnék nem megfejtése, hanem az üzenet és hír belépése az életbe. A meghatározó probléma nem az, hogy mit értünk meg a minket körülvevő jelenségekből, hanem az, hogy meg tudjuk-e találni azokat a jelenségeket, amelyeket majd utána meg kell értenünk. Nem a titok megfejtése a fontos, hanem az elrejtettség tényének a felfedezése.”(BÓKAY Antal: *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*. Osiris, Budapest, 2001. 298.o.)

<sup>219</sup> RILKE, Rainer Maria: *Archaisus Apolló-torzó*. in: uő: *im*.

<sup>220</sup> HEIDEGGER, Martin: *A műalkotás eredete*. Európa, 1988. 21. o.

<sup>221</sup> *im*. 60. o.

Ágnes esszéiben megjelenő, csatából érkező, sérült, hírhozó versre, amely „sebeit mutatja fel értékként. Lássátok, tapintsátok. De hát vajon nem a sérülések a vers testén, nem a hiányok, a félig megnevezések, a felrobbant kísérletek szilánkjai, a torzó esztétikája - vajon nem ez-e a végső mondanivalónk? Nem, nem azért, hogy becézzük a torzót, hanem mert a torzó, a hiány is egy teljesebb világról ad hírt, életünk nem tudott, vagy nem eléggé átélt szélességéről. Ott áll végül a vers, sérülten, és így-úgy-amúgy jelzi, mutatja, dadogja a hírt, mindazt, amit látott, ami telik tőle. Töredékes hírt hoz tehát, meg némi havat a vállán.”<sup>223</sup> A hír tehát, amit a vers vagy a művészi alkotás hoz, kapcsolatban van a teljességgel, de mivel eszközei (pl: a nyelv) a végeshez és töredékeshez kötik, valójában csak közelíti ezt a teljességet: „*dadogja* a hírt, amit látott, ami *telik tőle*”. (Kiemelés – H.M.) „A költői műalkotás kivételése olyan valamihez kötött, – írja Heidegger – ami előre ki van jelölve, ami nem vetülhet ki újonnan önmagából: a nyelv előre kijelölt pályáihoz.”<sup>224</sup> A vers, mint hírhozó érintkezett ezzel a teljességgel, a nála nagyobbval, ami *szétfeszíti kereteit*: „minden egyes látszólag határozott megnevezés mögött ott vibrál a hiány, vagyis a meg nem nevezett feszültsége is.”<sup>225</sup> Ezek a „sérülések” egyrészt a végtelen általi „*szétfeszítettség*”, másrészt viszont a tőle való *megérintettség* nyomai. Úgy is fogalmazhatnánk: tanújelei a teljesség *birtokolhatatlanságának*, de az általa való *birtokoltságnak* is. Így érthető az esszének az a megfogalmazása, hogy a vers „csatából” jön - egy olyan „harcnak” a jegyeit viseli magán, mint a bibliai Jákob harca. Jákob egy éjszakán át küzdött a Megnevezhetetlennel, s addig nem engedte el őt, amíg az meg nem *áldotta* - azonban e találkozás után Jákob *megsántult*. (Ter 32, 23-33) A műalkotás tehát egyszerre szembesít a teljességgel, ahonnan hírt hoz, de a semmivel is (a hiányai, sebei által), amibe pillanatról pillanatra visszamerül, s amiből folyamatosan újrakeletkezik. Az egyik pillanatban felfénylik<sup>226</sup> és jelenvalóvá lesz, a másikban semmivé foszlik, hiszen „a műalkotásban mindkettő, a magát-felnyitás és a magát-elzárás is jelen van.”<sup>227</sup> A titokzatos éjszakai tölgy mint műalkotás megragadhatatlan, hiszen mindig keletkezésben lévő, folyamatosan *létrejövő*: „A lét helyébe egy állandó létrejövés lép, minden pillanatban a semmivel szembesülünk, és minden pillanatban létrejön az, amit létezőként, valóságosként jelölhetünk meg.”<sup>228</sup> A tölgy (a műalkotás) sürgető

<sup>222</sup> *im.* 83. o.

<sup>223</sup> Ld. 31. lábjegyzet

<sup>224</sup> HEIDEGGER, Martin: *A műalkotás eredete*. 29. o.

<sup>225</sup> JUHÁSZ Anikó: *im.* 114. o.

<sup>226</sup> A lámpaoszlopnak nekidőlve a tölgy „beleáll a felfénylésbe.” (JUHÁSZ Anikó: *im.* 120. o. – utalás a heideggeri terminusra)

<sup>227</sup> HEIDEGGER, Martin: *A műalkotás eredete*. 21. o.

<sup>228</sup> BACSÓ Béla: *A megértés művészete – A művészet megértése*. Bp. JAK füzetek 48. Magvető Kiadó 1989. 133.o., idézi: JUHÁSZ Anikó: *im.* 124. o.

mozdulatlanságában *hívás* van<sup>229</sup>, amely „nem más, mint az akárki-önmagához szóló felhívás saját Önmagában. Ez a felhívás az Önmaga felszólítása Önmaga-lenni-tudására és ezzel a jelenvalólét előrehívása a maga lehetőségeibe.”<sup>230</sup>

E tölgyfa tehát hír, nyelvi üzenet, művészi alkotás: talán *maga a költészet*. A hírt hordozó fa hasonló értelmezése jelenik meg Rainer Maria Rilke *Szibilla* című versében, amelyet Nemes Nagy Ágnes fordított magyarra.<sup>231</sup>

*Vén: így hívták sok-sok év előtt.*

*Mégse tünt el, s egy utcába tért meg*

*Napról-napra. Mértéket cseréltek,*

*S mint egy erdőt vették számba őt,*

*századokban. S ő szokott helyén*

*minden este mozdulatlan állott,*

*mint egy ódon, óriási várfok,*

*már kiégve, barlang-feketén;*

*és a Szó, mely benne lelt tanyát*

*s vágya ellen lakta, óhatatlan,*

*körbe-szállta vijjogó csapatban,*

*mig egy-egy raj, visszakanyarodván,*

*csöndben ült meg árnyas szeme odván,*

*készen várva már az éjszakát.*<sup>232</sup>

Rilke versének fára emlékeztető titokzatos lénye is időtlen, „örök-öreg”, aki ember-emlékezet óta („*vor Zeiten*”<sup>233</sup>) vénnek látszik. Az utcába való betérése szintén Nemes Nagy Ágnes *Éjszakai tölgyfájával* rokonítja. Ennek a „fának” is arca, szeme van, s e szemek tájékán („*unter ihren Augenbogen*”<sup>234</sup>) lakik az a „hír”, amit a Rilke-versben Szónak fordít és nagybetűvel szed Nemes Nagy Ágnes: „és a Szó, mely benne lelt tanyát / s vágya

<sup>229</sup> JUHÁSZ Anikó: *im.* 128. o.

<sup>230</sup> HEIDEGGER, Martin: *Lét és idő*. Osiris 2001. 318. o.

<sup>231</sup> Köszönet Dr. Bányai Jánosnak, aki először hívta fel a figyelmemet erre a Rilke-szövegre, és lehetséges párhuzamára az *Éjszakai tölgyfa* című verssel.

<sup>232</sup> Nemes Nagy Ágnes fordítása. In: NEMES NAGY ÁGNES: *Szárazvillám*. Magvető, 1957. 191.o.

<sup>233</sup> RILKE, Rainer Maria: *Eine Sibylle*. In: RILKE, Rainer Maria: *Werke I.* Insel Verlag, Frankfurt am Main 1987. 568. o.

ellen lakta, óhatatlan, / körbe-szállta vijjogó csapatban (...)”. Az eredeti német szövegben ez a két sor így hangzik: „von der Worten, die sich unbewacht / wider ihren Willen in ihr mehrten, / immerfort umschrieen und umflogen (...)”<sup>235</sup> Az első fontos tanulsággal a „Wort”(„szó”) főnév szolgál, amelynek a német nyelvben kétféle többes száma létezik: az egyik a „Wörter”, a másik a versben is előforduló „Worten”. Az elsőt akkor használják, ha egymással össze nem függő szavakat neveznek meg vele, például egy szótár szavait, a másodikat pedig akkor, ha a megjelölt szavak összefüggnek, ahogy például egy szöveg szavai.<sup>236</sup> Mivel a versben az utóbbi többes szám szerepel, lehetségesnek látszik az értelmezés, hogy a fát lakó, madárrá metaforizált lények egy szövegmű<sup>237</sup>, irodalmi műalkotás, talán éppen egy vers szavai. A műalkotás folyamatos, öntörvényű keletkezésére utal a következő rész: „[Die Worten,] die sich unbewacht / wider ihren Willen in ihr mehrten”, amely szó szerinti fordításban így hangozna: „[A szavak,] amelyek őrizetlenül, akarata ellenére sokasodtak benne.”

Nemes Nagy Ágnes fordítása egyben versértelmezés is: amellet, hogy teljesen hű marad az eredetihez, saját költői világát jellemző többletjelentésekkel is gazdagítja a szöveget. A „Worten”-t „szavak” helyett „Szó”-nak fordítja nagybetűvel: szimbólummá alakítva, így a „Szó” magára a költészetre is vonatkoztatható. Emellett Nemes Nagy Ágnes, ha nyelvtanilag nem is, de a jelentésben megtartja a „Worten” eredeti többes számát, amellyel sikerül érzékeltetnie a grammatikailag egyes számban álló „Szó” szövegszerű sokaságát: „a Szó (...) / körbe-szállta vijjogó csapatban”. (Kiemelés – H.M.)

Azt, hogy a szavak *madarak* a Szibilla-fa körül, a Rilke-vers igei metaforákkal érzékelteti egészen finoman („umschrieen und umfolgen”<sup>238</sup>), koránt sem téve egyértelművé a megfeleltetést. Nem válik evidenciává az azonosítás Nemes Nagy Ágnes fordításában sem, mégis: a magyar szöveg a Rilke-versnél egy lépéssel közelebb viszi az olvasót ahhoz, hogy madaraknak lássa a fa körül szállongó szavakat: „[a szó] *körbe-szállta vijjogó csapatban*” (Kiemelés – H.M.). A szó szerinti fordításhoz képest („*körbe-szállták és körbe-vijjogták*”) az eredetiben nem szereplő „csapat”, majd egy sorral lejjebb a „raj” főnevek tükrözik a fordító értelmezését: erősítik a szavak madárrá metaforizálását.<sup>239</sup>

<sup>234</sup> uo.

<sup>235</sup> uo.

<sup>236</sup> HALÁSZ Előd: *Német-magyar szótár II.* Akadémiai Kiadó, Budapest 1990. 2219-2220. o.

<sup>237</sup> A „das Wort [~(es),~e]” szó jelentése: 1. szó 2. beszéd 3. kifejezés, szólás(mód), mondás 4. szöveg. In: *im.* 2220. o.

<sup>238</sup> RILKE, Rainer Maria: *im.* 568. o.

<sup>239</sup> Ugyanezt a metaforizált jelentést erősíti a madárhangra utaló „(körbe)vijjog” ige, amellyel Nemes Nagy Ágnes a sokjelentésű rilkei „(um)schreien”-t fordítja. (A „schreien” ige jelentései: 1. kiált, kiabál, üvölt, ordít, jajgat, sikolt 2. bőg 3. gágog 4. csikorog 5. rikít. In: HALÁSZ Előd: *im.* 1727. o.)





További fontos különbség az eredetihez képest, hogy míg Rilke kifejezetten nem utal rá, hogy a szó-madarak a Szibilla-fában *laknának*, csak sejteti ezt („*unter ihren Augenbogen / saßen, fertig für die Nacht*”), addig a fordító kétszeresen is megerősíti ezt a jelentést: „és a Szó, mely benne lelt tanyát / s vágya ellen lakta, óhatatlan (...)”. (Kiemelés – H.M.) Ez az erősítés nem véletlen: a fában/fán lakozás Nemes Nagy Ágnes költészetének fontos motívuma, amely többek között az *Éjszakai tölgyfában* is feltűnik. Itt is madarak élnek „a tölgy hajában”, s itt lakozásuk ténye a fészek motívuma által hangsúlyozódik.

Rilke és Nemes Nagy Ágnes fája egyaránt valamilyen *hír, nyelvi üzenet* hordozója. Az összevetés során első olvasásra lehetségesnek tűnhet egy olyan értelmezés, amely szerint a hordozott *szavakat* mindkét versben a madarak jelképezik, amelyek *a fához tartoznak*. A fa és a szárnyas lények közti viszony azonban eltérő a két versben: Rilkénél inkább kényszerű ez az együttlét – a szó-madarak mintha élösködnének az odvas fán – Nemes Nagy Ágnesnél viszont, ahogy ezt korábban megállapíthattuk, ők a fa „szárnyai”, „lelkei”, rejtett életének részei, tehát a létezéséhez szervesen hozzátartozók. Míg a Rilke-versben a hír-madár csapat a fától független, önálló életet él, az *Éjszakai tölgyfában* a madarak alsznak, nem repülnek ki addig, amíg a hír átadásra, megfejtésre nem kerül, tevékenységük tehát összhangban van a fáéval: sőt, a fa élő részeinek tekinthetők.<sup>240</sup>

Mindkét versbeli hírhozó fa *közvetítő*, „szerepkörük” tehát hasonló, de közvetítésük *módja* egészen más. A Szibilla nevű mitológiai alak egy jósnő, és – amennyiben a Szibilla-szentélyre gondolunk – egy jóshely. Mozdulatlanul áll a helyén, az emberek zarándokolnak el hozzá, ha hallani akarják a jóslatot. „Sie aber stand / jeden Abend auf derselben Stelle, / schwarz und hohl und ausgebrannt” – „S ő szokott helyén / minden este mozdulatlan állott, / mint egy ódon, óriási várfok, / már kiégve, barlang-feketén”. A Szó (a jóslat) „vágya ellen lakta”: Szibilla tehát a versben *médium*, aki akaratával nem vesz részt a jóslat átadásában: átadja, mert nem tehet mást, a jóslatszövegek szavai vijjogó madarakként *megszállják*, nem szabadon cselekszik. A kiégett belső üregek is erre utalnak: valami nála nagyobb keresztülfolyt rajta, kiüresítette, s kiégetve nyomokat hagyott benne, amely nyomok a Szibilla-fa pusztulása felé mutatnak. A szemüreg alján tanyázó madarak a szemet kivájó holló toposzát is megidézik.

Szibilla tehát független a hírtől (jóslattól), de kiszolgáltatottja annak, ugyanúgy, mint azok az emberek, akik a jóslatot megkapják: nem tehetnek semmit a megjövendölt

<sup>240</sup> Az elrejtés és elengedés (otthon levés és szabadság) kettőssége persze a Nemes Nagy-szöveg esetében is magában rejtheti a hír – mint műalkotás-szöveg – függetlenségének jelentését.

események bekövetkezése ellen, s a jóslat birtokában rabjaivá válnak saját sorsuk megváltoztathatatlan történetének. A kapott hír megvalósulása *szükségszerű*.

Az éjszakai tölgyfának – Szibillával ellentétben – nincs neve. A szimbolikus jelentéstartalmakkal is feltöltődő cím csupán a fa fajtájára és megjelenésének időpontjára utal. Mozgástérképe a Szibilla-fa útvonalának „negatívja”: míg az naponta betér egy bizonyos utcába (nem tudni, honnan,) s ott megállva nem mozdul többé, az éjszakai tölgy állandóan az utca egy meghatározott pontján áll, s majd onnan indul el a járókelő után. Tehát *nem hozzá mennek hírért az emberek, hanem ő megy utánuk a hírrel*. Fontos, hogy a madarak sem *benne* (az üregeiben), hanem *rajta* laknak. Hordozza őket, a szárnyasok pedig nem ártanak neki: tehát kölcsönösen szabadok egymástól, annak ellenére, hogy egymás tagjai-ként élnek, elválaszthatatlanul.

„*Oly sürgetően állt ott mozdulatlan, mint egy hír, tölgy-alakban, mely elfárad megfektetésül*” – ez a hasonlat arra utal, hogy a hír-jelentés magára a tölgyfára, és nem a rajta alvó madarakra vetítődik rá. A Rilke-párhuzam kedvéért felvetett értelmezésről tehát, mely szerint a hír a madarakkal azonos, a Nemes Nagy Ágnes-vers esetében le kell mondanunk. *A tölgy nem a hírt hozza, mint tőle különbözött, hanem a találkozásban saját magát hozza, mint hírt*. A tölgyfa-hír szabadon cselekszik, amikor elindul a járókelő után – hordozója, megtestesítője, lakozó helye tehát a hírnek, de nem tehetetlen médiuma. A hír szabadon közli magát, de szabadon hagyja a járókelőt is: az üzenet, amit lényével közöl, nem jóslat, nem szükségszerűség, csak lehetőség.

Ez a szabadság nemcsak a hír közvetítésének módjából, hanem a hír természetéből is fakad, s amennyiben önközlésről van szó, a kettő egybeesik.

(5. „*Képmás*”-értelmezés) A műalkotás rilkei parancsának („Változtasd meg élted”) talán a lényege, de mindenesetre fontos része (egyszerre lehetőségi feltétele és következménye) a műalkotás heideggeri parancsa: „Térj vissza önmagadhoz / Légy önmagad!” Ebből adódik az *Éjszakai tölgyfának* egy ötödik értelmezése, amely azonban mind a négy értelmezésben benne foglaltatik, mintegy megalapozó „háttéri tudásként” mindegyikben jelen van. Ennek lényege, hogy *a járókelő a tölgyfa arcában saját tükröképét pillantja meg, azaz önmagával szembesül*,<sup>241</sup> azzal a valakivel, aki lehetne, akivé válnia kellene. Ez az ötödik „háttéri” értelmezés azért része, és egyben összefoglalója az előző négynek, mert akárki is legyen az a *Te*, akivel a járókelő-*Én* találkozik (*természet; másik ember; szakrális valóság; műalkotás*), a vele való viszonyban *önmagával* – mint viszonyba lépővel – szem-

besül: „A Te által leszek Én-né”.(15.) „A személy önmagának, mint létben részesülőnek, mint együtt-létezőnek és ezáltal létezőnek ébred tudatára.[...] Az »Ismerd meg önmagad« a személynek azt jelenti: ismerd meg magad, mint létet”.(78.) Mivel „a jelenvalólét lényegszerűen együttlét”<sup>242</sup>, nem létezhet *Te* nélkül.

A tölgyfa *Narcissos*nak is tekinthető, aki a járókelő tóvá sötétült arcában – mint egy tükörben – a saját képmását pillantja meg.<sup>243</sup> Az énkettőzés logikája szerint azonban nemcsak a *tükörkép*, hanem az *árnyék* is képmás. Ha így értelmezzük a szöveget, a tölgyfa a járókelő árnyéka is lehet: emellett szól például a versnek az a mozzanata, hogy a fa mindvégig a járókelő *mögött* jön. Nem véletlen az sem, hogy a mozgást jelentő ige helyén éppen a „jött” szó áll: a tölgy nem *követe*, nem *kísérte* a járókelőt, hanem mintegy akarattalanul, árnyékként utánozta haladását: *mögötte jött*. Sajátos, „idomtalan” mozgása és sötét színe is az árnyékéra emlékeztet: „... földes, hosszú kígyólábakon hullámozott az aszfaltos útra”. (Kiemelés – H.M.) A járókelő és az árnyéka közti találkozás a lámpaoszlop fénykörébe érve történik meg: itt az árnyék eltűnik, azaz *egybeesik* a járókelő alakjával: eggyé válik vele. A furcsa, hullámozó árnyékmozgás, (és vele együtt maga az „árnyék” is) akkor tűnik fel majd ismét a versben, amikor az együttlét véget ér, s a tölgy távolodni kezd a járókelőtől.

A tükörkép is, az árnyék is *maga* a járókelő, aki a velük való találkozásban *önmagával* szembesül.<sup>244</sup>

Vajon mi történik a találkozás után? Mit kezd a járókelő a történetekkel?<sup>245</sup> Mint minden olyan valóság, amely túlmutat a nyelv adta kategóriákon, a *Te*-vel való találkozás is csak antinómiák segítségével „írható le”, ahogy ezt Martin Buber is megkísérli: „A találkozások nem rendeződnek világgá, de mindegyik a világrend egy-egy jele a számodra. Nincsenek összekapcsolva egymással, de mindegyik a világgal való összekapcsolódásodat szavatolja. A világ, mely így megjelenik neked, megbízhatatlan, mert mindig újként jelenik

<sup>241</sup> vö. JUHÁSZ Anikó: *im.* 125. o.

<sup>242</sup> HEIDEGGER, Martin: *Lét és idő.* 146. o.

<sup>243</sup> Ha így értelmezzük a szöveget, megfordul a tükrözés iránya: a tölgyfa lesz a „valóság”, a járókelő a képmás”. (Bányai János szíves közlése alapján.)

<sup>244</sup> Ezen a ponton ismét megfigyelhető némi érintkezés a szakrális értelmezéssel: ez a *színelátás* ugyanis egyfajta apokaliptikus beteljesedés kegyelemszerű velejárója. „Ma még csak tükörben, homályosan látunk./ Akkor majd színről-színre.” – olvashatjuk az I. Korintusi levélben. (I Kor 13,12) A bibliai kontextusban ez a mondat az isteni valóság színről-színre látására utal, a tükör-metafora használata azonban látens módon utal arra, hogy ez a színelátás az ember saját *magával*, saját *arcával* való szembesülését is magában foglalja.

<sup>245</sup> A kérdést fordítva is feltehetjük: mit kezd a fa a történetekkel? Az általa hordozott hírbe, saját hír-létébe talán beleépül ez a találkozás, s mint *Én*, hordozni kezdi magában a járókelőt, mint *Te*-t. A járókelő, s a vele való találkozás része lesz a tölgyfa *hírének*.

meg, s nem foghatod szaván; nincsen sűrűsége, mert benne minden mindent áthat; nincsen tartalma, mert hívatlanul érkezik, s ha kapaszkodsz bele, akkor eltűnik; áttekinthetetlen: ha áttekinthetővé akarod tenni, elveszíted. Jön, jön, hogy előcsalogasson; ha nem ér el, ha nem találkozik veled, eltűnik; de jön megint, új alakban.[...] Róla nem juthatsz egyetértésre másokkal, egyedül vagy vele, de megtanít másokkal találkozni, s állni a találkozást; s érkezéseinek kegyén és távozásainak szomorúságán át ahhoz a *Te*-hez vezet, melyben a viszonyok vonalai, a párhuzamosok metszik egymást. Nem segít, hogy életben maradj, csak abban segít, hogy megsejtsd az örökkévalóságot.”(41-42.)

Vajon mennyiben változik meg a járókelő élete az örökkévalóság megsejtése által? Buber szerint a találkozásból kilépő ember már nem ugyanaz, aki előtte volt. A vele törtétek lényege, hogy elfogadta a kapott jelenlétet (különben nem jöhetett volna létre a találkozás), ezzel együtt pedig „a valóságos kölcsönösség, az elfogadtatás, az összekapcsolódás egész gazdagságát.”(133-134.) Mi következik ebből az elfogadásból? „...anélkül, hogy az összekapcsoltság bármiképpen megkönnyítené az embernek az életét – terhesebbé teszi az életet, de értelemmel terhessé.”(134.) Az örök *Te*-ről szerzett tapasztalat tehát teher – egyrészt azért, mert az ember ezután már nem tud máshol élni, mint a határsávban: maga is hordozójává válik a mondhatatlannak, mégis a mondható világban kell tovább élnie, önmagában „nehezen mondhatóvá” egyesítve a két világot. Másrészt azért teher a *Te*-ről való tudás, mert az Én-t örökös honvágy gyötri majd a mondhatatlannal való találkozás után, amiről nem képes beszélni, de elfeledni sem tudja. A találkozás ugyanis mindig kegyelem által történik: sem előidézni, sem örökké benne maradni nem lehet: „Tiszta jelenlétben nem lehet élni, felemésztené az embert.”(43.)

Az értelemmel terhessé vált élet antinómiáját így írja le Buber: „Az, aminek a színe előtt élünk, az, amiben élünk, az, amibe és amiből élünk, a titok: az marad, ami volt. Jelenvalóvá lett a számunkra, és jelenlétével hírül adta magát nekünk, mint üdvösség; »megismertük«, de nincsen ismeretünk róla, mely elvenne titokzatosságából - titokzatosságát enyhítené.[...] Megéreztük a megváltást, de »megoldást« nem éreztünk. Ajándékként elfogadtunk valamit, de azzal, amit kaptunk, nem mehetünk a többiekhez, s nem mondhatjuk: ezt és ezt kell tudni, ezt és ezt kell tenni. Nem tehetünk mást, csak járhatunk az utunkon, és tett által bizonyíthatjuk az igazságot. És azt sem »kell« tennünk: tehetjük - lehet, hogy nem tehetünk másként.”(136.)

A következő fejezetekben a találkozás-történet folytatását próbálom nyomon követni, arra a kérdésre keresve a választ, hogy milyen következményei lehetnek egy ilyen eseménynek a vers-szövegek „járókelőinek” életében.



### III./3.

#### Kifelé a találkozásból

##### I./3./1. Az Én-ben élő másik

„Ahogy pusztán a Te-vel az ajkadon jutsz a találkozásba, úgy ezzel az ajkadon bocsáttatsz el a világba.”(136.) A fával való találkozás után – bár a találkozás véget ér – *Én* és *Te* közös története nem szűnik meg, hanem *látens* módon folytatódik, forrásként többféle irányba utakat törve, medreket készítve magának. A találkozás – a jelen fejezetben vizsgált versekben – úgy él tovább, hogy az *Én* (a versek beszélője) a megtapasztalt jelenlét hatására hordozni kezdi magában a *Te*-t (a fát).

Az *Azelőttben* a fa mint az *Én*-ben élő névtelen jelenik meg:

„*Azelőtt nőtt a tulipán.  
gyűszűvirággal összezsáptak,  
hullámozott egy mezőnyi vadzab,  
majd elcsitult gyűrűzve, este,  
és mint derengő bója-lámpa,  
a más világított felette.  
A tulipán volt azelőtt.  
de most titokban egy fa nőtt  
ott bent, nem vettem észre, nem,  
de most már érzem, érdesen,  
törzsben a törzset s gyökerezve  
hajszálgyökért hajszállerekbe,  
s amint szilárd hulláma gyűlik,  
körözni lassú évgyűrűit,  
és éjszaka felriadok,  
amint a roppant lomb suhog.*

*Mellette minden pusztá gyom.*

*De a nevét, azt nem tudom.”*

A *Te* itt ugyanolyan *kizárólagos*, mint azokban a versekben, ahol égboltként borult az *Én* fölé (vö I/3. fejezet). A tulipán, a vadzab, a gyűszűvirág és a mák nem tűnnek el a belül nőtt fa árnyékában, csak elnyerik valódi jelentőségüket: „...a tiszta viszonyba lépés nem azt jelenti, hogy mindentől eltekintünk, hanem hogy mindent a *Te*-ben látunk; nem azt, hogy lemondunk a világról, hanem hogy a saját valódi alapjára helyezzük azt.”(94.) A fa és a gyomok különbözősége nemcsak nagyságrendi, hanem létrendbeli különbség is.<sup>246</sup> A vers első felében a „lilliputi” virág-harcok mesebeli eseményeknek látszanak a fa „árnyékában”, akinek feltűnésével mintha az „igazi” valóság jelent volna meg. Mellette a „tulipán-korszak” mesévé vált, a virágok elvesztették valóságosságukat: a fa jelenléte ugyanis más, erősebb, mint az övék. A vers címe, az „*Azelőtt*” is a két korszakot elválasztó határt, az előző elmúlását hangsúlyozza, magában hordozva a kérdést: *Mi* előtt? – ami a fa megjelenésének eseményére irányítja a figyelmet. A „belső kertet” szinte szétfeszíti a fa érkezése: míg a virágok, a „mezőnyi vadzab” kényelmesen „elférnek” a belső térben, a fa olyannyira kitölti azt, hogy már-már a határait feszegeti: „*de most már érzem, érdesen, / törzsben a törzset s gyökerezve / hajszálgyökért hajszálerekbe*” A testrészek ismétlődő nevei azt sugallják, hogy két azonos struktúrájú test nő egymásba: a fának minden egyes része megtalálja a helyét, belülről kitöltve a beszélő testének megfelelő zugait. Míg a lágy testű virágok a nekik kertet adó térrel csak lazán, szellősen érintkeztek, a fával való érintkezés olyannyira szoros, hogy érezhetővé válik a másik test - fakérget idéző - kemény érdesége, amely akár fájdalmas is lehet. Ezt a keménységet érzékelteti a „szilárd hullám” oximoronja is, amely egyszerre fejezi ki a fa mozdulatlanságát és – a figyelem számára szinte megfoghatatlan – mozgását, növekedését. Nem véletlen, hogy a fát hordozó *Én* éppen éjszaka, a kiüresedés és a *bensővé vált figyelem* terében fedezi fel a vele egybenőtt *Te*-t: „és éjszaka felriadok, amint a roppant lomb susog.” A belső „lény” névtelensége hatásos csattanója a versnek: a lénnel kialakított szoros kapcsolat ugyanis feltételezné a neve ismeretét is. Az *Én* gyakorlatilag mindent tud a vele egybenőtt *Te*-ről, csak éppen a nevét nem, amivel pedig a lényegét, mibenlétét fejthetné meg. A beszélő életét betöltő fa növekedése a versben jelen idejű és folyamatos: félő, hogy egy napon „kinövi” a kertet, szétfe-

<sup>246</sup> *Fa és gyom* létrendi különbsége, ellentéte jelenik meg más metaforikus összefüggésben a *Tölgyben* is: „*Útálatos a szüntelen / panasz, ringy-rongyot túrva szét. / Ahol a dudva-kín terem, / az enyhülés is gyöngeség. // Botol a láb holt ágakon, / küszködve ringy-rongy, semmi gazzal. / A tölgy-magasnyi fájdalom / önnön-magában megvigasztal.*”

szíti hordozóját, aki egyre kiszolgáltatottabb a benne lakó „nevenincs” lénynek. Az utolsó előtti mondat („*Mellette minden puszta gyom*”) érzékelteti, hogy a *Te* annyira fontossá vált, hogy az *Én*-t már-már saját életéből is kiszorítja. Hiszen hová lett például a belső virágoskert? Csak a fa létezik, ő lett az *Én* élete „titokban,” hiszen „nem vettem észre, nem” – mondja a vers beszélője.

A kötetben az *Azelőtt* közvetlen szomszédságában található az aforizmára emlékeztető *Mint aki* című vers, amely a fa és a hír motivikus párhuzama miatt szintén a *Te*-hordozás „vers-történetébe” tartozik.

„*Mint aki messze hírt hozott  
és aztán végleg elfeledte,  
s a szemcsés fényből egy marok  
benne maradt, batyuba kötve –*

*úgy vándorol a feledékeny,  
a teste gyűrött köpenyében.*”

A versbeli vándor a hírrel együtt saját éltéről feledkezett el: a hozott hír eltűntével ő maga vált „lényegtelenné”. A belőle látható „gyűrött köpeny” már valóban „csak a teste” – ilyen értelemben akár a vándor sírfelirataként is értelmezhetjük ezt a verses aforizmat. Mivel azonban a hír léte erősebb, maradandóbb, mint a hordozójáé, nem tűnik el a tudattalanra válással, hanem tovább ragyog a „gyűrött köpenyen” át. A *Te* tovább él anélkül, hogy az *Én* tudna róla, sőt, rejtett jelenlétével talán éppen ő tartja „életben” az *Én*-t, növekedni viszont nem tud: ehhez már a hordozója éltető figyelme kellene. A „szemcsés fény” batyuba kötöttsége a határtalan lehatároltságot jelképezni: a hír elkótyavetyélését. Ha ezt a verset a kötetben közvetlenül utána álló *Azelőtt* párversének tartjuk, a két szöveg két, egymással ellentétes irányú történésnek is értelmezhető. Az *Azelőtt* *Én*-jének felfokozott figyelme *nagyra növeszti* a bent-lakó lényt; a *Mint aki* *Én*-jének figyelem-hiánya (s múltba vetített figyelmének: az emlékezetnek a hiánya) ugyanezt a határtalan lényt *határok közé zárja*. A hordozó *Én* mindkét versben veszélyeztetett, de a veszély két ellenkező irányból érkezik. A *Mint aki* vándora a hírt feledve saját életét sem ismerheti meg, s ennek híján nem is tud önmagává válni – csak vándorol, maga sem tudja, merre, miért. Mint figura az éjszakai tölgyfa „negatívjának” is tekinthető, aki hírét feledve (saját hír-létét feledve) nem képes többé a találkozásra, csak az egyre *gyűröttebb* és céltalanabb vándorlásra. Életét, határait

nem „feszeti” és fenyegeti a belül lakó, de nem is tudná, hiszen ez az élet „tárgyaltanná” vált a hozott hír ismerete nélkül. Éppen ebben áll az *Én*-re leselkedő veszély: méltatlanná válva hordozottjához, lassanként majd úgy foszlik le róla, mint gyümölcs a magról. Az *Azelőtt Én*-jét ezzel szemben az a veszély fenyegeti, hogy a figyelem gyújtópontjába került *Te* felemészti, bekebelezi az életét, mint a sziklevelet a szárba szökkenő csíra. Ha a két verset egymás folytatásának tekintjük (vö: gyümölcs-mag→mag-csíra) együtt egy olyan történetként értelmezhetők, amelyben az *Én* leválik a *Te*-ről, ez a *Te* pedig tovább élve talán összeforr majd egy másik *Én*-nel.

Tekinthető-e még egyáltalán *viszonynak* a szembenálló felek kapcsolata, s ők maguk tekinthetők-e még *Én*-nek és *Te*-nek az utóbbi két versben? A *Körisfa*, a *Lélegzet*, a *Diófa*, vagy az *Éjszakai tölgyfa* esetében a felek *szabadon* állnak egymással szemben, s nem fenyegetik egymás létét és autonómiáját. Az *Azelőtt* és a *Mint aki* viszont bizonyos értelemben már találkozás utáni állapotokat tükröz. A találkozás folytatódni *akar*, és folytatódik is bűvópatakként, de már *torzulva*. Az a kegyelmi állapotként értelmezhető időleges egyensúly, ami a viszony sajátja, megbomlik és felborul: a felek között asszimetria, aránytalanság támad, ezáltal pedig kiszolgáltatottság: különböző mértékben mindkét fél passzívvá válik. A *viszonyban* a felek a végtelent nyitják fel egymás számára és egymás által: itt ez a „végtelen” egyre szűkebbre határolódik a másik által. A *viszonyban*, mivel a felek szabadok, dönthetnek is szabadon; itt viszont már nem dönthetnek semmiről, mert nem szabadok többé. A köztük lévő kapcsolat *viszony* és pusztá *reláció* határán mozog: még a viszony erőterében, de már kívül a viszonyon. A másik nem *Te* többé, csak *a Te emléke*: az *Én*-en belül elhatalmasodó fantom *Te* és *Az* határán.

Ugyanezt a fantomot szólítja meg *Az alvóhoz*, amely a kötetben az *Azelőtt*-öt követi:

*„Te ismeretlen és ruhátlan  
te kelsz ki minden hamuból.  
Te vagy a hetedik szobában,  
Nem haltál meg, csak aluszol.*

*Csak aluszol, háncsból az ágyad,  
körül a hamuszín falak,  
roncs függöny ád a némaságnak  
nagy, mozdulatlan szárnyakat.*

*Nem mozdulok.*

*Csak, mint áramló, lassu rendek,  
csak alvó látomásaid kerengnek,  
mint láthatatlan csillagok.*

*Ébredj, ébredj. Mutasd a vállad.*

*Sebesülten is megtalálalak.*

*Szólj, hogy szólhassak holtomiglan.*

*Mondd, mondd el végre, merre jártál  
kimondhatatlan álmaidban.”*

Az *Én*-ben élő másik a személyiség legmélyebb rétegének lakója (vö. „hetedik szoba”), akinek hordozójától független, titokzatos életét mozdulatlan csodálattal figyeli (magában!) a vers beszélője. (vö. 3. szakasz) A *függöny* a hordozó *Én* elől is rejtegeti az alvót, *roncs*-mivolta viszont az alvó életének veszélyeztetettségére utal. A bent lakó nemcsak hírnök, a mondhatatlan világ követe (“*Mondd, mondd el végre, merre jártál kimondhatatlan álmaidban*”), hanem ő maga a beszélőben élő *hír*, amelyet őriznie és éltetnie kell. Az alvás motívuma egyfajta határt jelez élet és halál között, illetve a hír láthatósága és láthatatlansága között. Ha a beszélő „feledi” a benne élő hírt, ha hagyja meghalni, láthatatlanná válni saját maga (a hordozó beszélő) számára, akkor hasonló sorsra jut, mint a *Mint aki* vándora. A hírt feledve saját hírnök-léte is tárgyitalanná válik, a beszélő is gyűrött köpenyű láthatatlanná lesz. A pusztulásból időről-időre újjászülető<sup>247</sup> „erősebb lét” élteti azt is, aki-ben benne lakik, ezért keresi őt a vers beszélője, ezért fontos tudnia, hogy él, hogy nem halt meg, hogy pusztulása csak látszat. „Szólj, hogy szólhassak holtomiglan” – fordul hozzá szinte fohászkodva, mintha szavainak, létének forrása volna a benne lakó szava és léte. A szárnyak, amelyek a hír és a hírnök attribútumai,<sup>248</sup> mozdulatlanul állnak az alvó mellett: megmozdulásuk az ébredést, a hír „szárnyra kelését” jelentené. *Mintha egy sebesült angyal feküdné hordozója lényének legmélyén:* erre nemcsak a függöny roncsoltsága<sup>249</sup> és az alvó

<sup>247</sup> A hamuból kikelő alvó Ekhnáton napistenét idézi, akinek folytonos újjászületése és *Én*-ben lakozása fogalmazódik meg a fáraó naphimnuszának abban a részletében, amelyet Nemes Nagy Ágnes az Ekhnáton-ciklus mottójául választott: „*Feljövetelt és lemenetelt for- / málsz ki, eleven Nap, / Sötétben mulsz el, fényesen térsz / Vissza. / Te dobogsz a szívemben.*”

<sup>248</sup> *Jelképtár*. 197-198. o.

<sup>249</sup> A *roncsoltság* motívuma az egyik legfontosabb szervező eleme a *Szobrokat vittem* című versnek, amelyben szintén megjelenik a hordozott *Te* (a vitt hír) kiszolgáltatottsága, rászorultsága az *Én*-re (a hírnökre): 1./

kiszolgáltatottságát sejtető „ruhátlansága” utal, hanem a beszélő szavai is, amelyek a benne lakót mint beteget szólítják meg: „Ébredj, ébredj. Mutasd a vállad./ Sebesülten is megtalálalak.” A váll az a testrész, amely a *szárnyakat* hordozza: a szárny ottléte vagy hiánya a hír „hogylétét” jelzi: ezért összpontosul a beszélő figyelme elsőként a vállra. A verskezdő megszólító mondat két jelzője („Te ismeretlen és ruhátlan”) az *Én*-ben élő *Te* kettős létmódjának összefoglalása. Egyrészt a *Te* (a hír) *Én*-ben élő jelenléte eleven titok az *Én* számára, amelyet saját magánál nagyobb, „erősebb létként” él meg. Másrészt tapasztalnia kell, hogy a benne élő léte törekeny, sérülékeny és kiszolgáltatott, őrzésre-figyelemre, ápolásra és olykor gyógyításra szorul.<sup>250</sup> Elfeledése, a hozzá való hűtlenné válás bizonyos értelemben a halálát jelentheti.<sup>251</sup>

A következő versben (*Madár*) szintén egy küldött, egy – tölgyfához hasonlított! – *madár* válik az *Én* részévé:

„Egy madár ül a vállamon,  
ki együtt született velem.  
Már oly nagy, már olyan nehéz,  
hogy minden léptem gyötrelmem.

Súly, súly, súly rajtam, bénaság,

---

*Szobrokat vittem a hajón, / hatalmas arcuk névtelen. / Szobrokat vittem a hajón, / hogy álljanak a szigeten. / Az orr s a fül porca között / kilencvenfokos volt a szög, / különben rajtuk semmi jel. / Szobrokat vittem a hajón, / és így süllyedtem el. // 2. / A víz alól kimentelek, nélkületek nem élhetek. / Mig fulladozva partra húzom / az összeroncsolt testetek. / Homokból ágyat készítek, / feküdve ott feküdjétek, / csepp olajat hordok naponta / roncsolt, gyönyörű arcotokra. / Eső megáztat csöndesen. / S nem lát titeket senkisé.*”

<sup>250</sup> A sérült angyal hordozásának és ápolásának motívuma jelenik meg a *Ház a hegyoldal* című versben is, ahol az angyal- a madár- és a fa motívuma összeolvad: „Üres a ház. / Erdész lakta, aztán egy öregasszony, / aki a hegyre járt, / és mondják, egyszer sast talált, / mondják, tört volt a szárnya, lába, / egy este sast talált, / fölvette s indult le a meredeknek, és amint vitte egyre nehezebb lett, / és emelte és cepelte, / hátára és vállára vette, / hogy imbolygott a vézna hát, / mintha vinné a roppant éjszakát, / majd húzta már konokul – gyöngé, vén, / s hogy átemelte itt a küszöbén, / akkor látta: angyalt hozott. / Olyan volt, mint az angyalok. / Pokrócra tette, nem fért el az ágyban. / És ott feküdt az angyal zsákruhában. // Nagy volt, barna, mint egy kaszás. / Vagy egy sebesült katona. / És szenvedett. Szenvedett a szeme, / szőlő szeme a szemhéj-prés alatt, a lélegzete szenvedett, / a szíve szenvedett, dobogott a ruhája, / és néma hangon szenvedett a szája, csak csontjait lehetett hallani; / földrengéskor nagy hegyvonulatok. / föl-le gyűrődtek roppant izmai, / s válla fölött, karja alatt / úgy borzolta sas-színű szárnya-tollát, / mint nagy, vacogó téli madarak. / Ecetes vízzel arcát megtörölte / az öregasszony s virrasztott fölötté. És elaludt és felriadt, / és akkor nem volt semmi más, / mint egy ablaknyi pirkadás, / az ecetes csupor, a lámpa, / és üres, üres volt a ház, / s a gyűrött pokrócon semmi más, / mint tülevéllel csillogó / fenyőgally, frissen zúzmarás.” (részlet)

<sup>251</sup> Ha a hírt mint keletkezőben lévő irodalmi alkotást értelmezzük, a hozzá való méltatlanság, hűtlenség a rosszul megírását is jelentheti. Ezzel a hír hordozója azt kótyavetyéli el, ami Ottlik Géza „életünk jó nyersanyagának” nevez. Ezt őrzi az író „teljes egészében, és mindig elérhetően, úgy, ahogy volt. Ha idő előtt belefog [...] megírni és elrontja valahol, az már úgy marad, többé vissza nem csinálható. A mondatait hiába dobja ki: belevésődtek az emlékezetébe, és ha agyonverik, se tudja már megmondani, eredetileg pontosan hogyan volt.” (OTTLIK Géza: *Buda*. 357.o.)

*ellökném, rám támaszkodik,  
mint egy tölgyfa a gyökerét  
Vállamba vájja karmait.*

*Hallom, fülemnél ott dobog  
irtózatosszerű madár-szíve.  
Ha elröpülne egy napon  
most már eldőlnék nélküle.”*

Az együtt-születés a *Te*-vel való találkozás-élmény időtlenségére utal. A másik „ősidőktől fogva” ismerős: a találkozásban az *Én* és *Te* igazi élete nem elkezdődik, hanem jelenvalóvá válik: „a személy önmagának, mint a létben részesülőnek, mint együtt létezőnek és ezáltal létezőnek ébred tudatára.”(78.) A *Te*-t jelképező madár a beszélő vállára ül: azaz mint szárnyas lény pontosan a szárnyak helyét foglalja el - jelezve, hogy „szárnyakat adhat” a beszélőnek, az *Én* „szárnyaiként”, *a mondhatatlan, „fenti” világgal való összekötőjeként* létezhet. Elválaszthatatlanságukat érzékelteti a belegyökerezettség motívuma: mint a sziámi ikrek, egy életen át hordozzák egymást. A *Te* együtt növekszik az *Én*-nel: nehéz teherré, mégis megtartó erővé válva: „*Ha elröpülne egy napon, / most már eldőlnék nélküle*” A madár tehát nemcsak *súlyt* jelent a beszélő életében, hanem ezzel együtt az *Én* belső *egyensúlyát* is biztosítja.

A szárnyas lény a határsáv lakója. Madárszíve ugyanazért „irtózatosszerű”, amiért „minden angyal iszonyú” (*Téli angyal*), és amiért az éjszakai tölgyfa „idomtalan sellőnek” látszik: emberi kategóriákon túlmutató mértéke („mérték-telensége”) miatt. Mindhárom jelző (irtózatosszerű, iszonyú, idomtalan) azt a tapasztalatot tükrözi, amikor a nyelv „lesiklik” a megtapasztalt valóságról,<sup>252</sup> s ezzel együtt a „horror sacri”<sup>253</sup> élményét. Ebben a versben már megjelenik a *Te* teher-mivolta, illetve annak riasztó lehetősége, hogy a *Te* kiválhat az *Én*-ből. A viszony tehát tovább problematizálódik: *a Te jelenléte létfeltétel, mégis nehezen viselhető teher az Én számára, aki idegen testként viseli a másikat. Ezzel lényegében elkezdődik a Te Azzá válása: megindul az Az „születési folyamata”.*

A következő három versben (*A szörny, Dagály után, Költő mondókája*) az *Én* tudattalanba szorított része jelenik meg az *Én*-ben élő másikként. Ez a másik szintén *fantom*,

<sup>252</sup> vö. Juhász Anikó megfogalmazásával: „lesiklás a láthatóságról” (JUHÁSZ Anikó: *im.* 122.o. )

<sup>253</sup> „Horror sacri” (lat.) jelentése: „szent rémület”, „szent borzalom”, amely a halandót a nála magasabb létrendű, számára egészében nem felfogható „transzcendens” valósággal való szembesülés során tölti el.

de nem *Te*, nem is volt az soha: a versek semmiféle találkozás emlékét nem hordozzák, legfeljebb nagyon közvetett módon. *A szörny* címadó figurája, amely azonos a *Dagály után* és a *Költő mondókája* megszólítottjával, pszichológiai megközelítésben a beszélő tudatalatti világát reprezentálja, pontosabban azokat az elfojtott erőket, amelyek „szörnyeteggé” növe kelnek életre.<sup>254</sup> A fejezetnek ez a része tehát valójában kitérő: nem az *Én-Te* viszony további történetéről szól, hanem az *Én-Te* viszony megtestesült hiányáról, a történet „negatívjáról”.

Az *Én*-en belül elhasznált, *Az*-zá idegenedett saját-részt hullószerű lények<sup>255</sup> jelképezik a versekben, nem pedig fák és szárnyas lények, mint a *Te*-t. Nem véletlenül: míg a *Te*-vel való viszony a mondhatatlan világba emel, az *Az*-zá igazított fél-*Én* a káoszba húz,<sup>256</sup> a „lidérc” világába. Az *Én* ugyanis csak a *Te*-vel való viszonyban tudja egészként megélni, egységben látni magát. Ha az *Az*-világ „szolgásgába” (71.) záródik az élete, önmagában is meghasad, mintha saját lényében tükröztetné azt az elidegenedést, ami „kívül” történik vele. „A lidércet úgy tudjuk lebírní, hogy kimondjuk az igazi nevét. [...] De hogyan gyűjt-het elég erőt a lidérc néven nevezéséhez az, akiben magában ott gubbaszt a kísértet – a valóságát vesztett *Én*? [...] Hogyan szedi össze magát a lény, akit a leválasztott *Én*-mivolt szüntelenül tovább üldöz pályája üres körein?” (71-72.) Az *Én* „leválasztott” részét ugyanúgy tárgyként kezdi el kezelni, mint az őt körülvevő *Az*-okat: használni akarja, de tapasztalnia kell, hogy a „lidérc” külön életet él. Ez derül ki *A szörny* című versből:

*„Agyvelőm: tó. Hasznos, komoly.*

*Hullámszik déltől hajnalig,*

*Virágot öntöz, fényt sodor,*

*S a mélyén lent egy szörny lakik.*

*Szelíd kis szörny, dicséretes,*

*a partra néha, félve jár,*

*körül néz, iszik, hunyorog,*

<sup>254</sup> „Akár úgy értelmezzük ezt, hogy a szörnyetegek akkor bújnak elő, ha az ész elalszik s nincsen jelen, akár úgy, hogy maga az ész álmodja a szörnyetegeket, mindkét esetben az ész, az értelem, tehát a tudatos *Én* és a mögötte elterülő ismeretlen (ösztön, tudatalatti, Maga, Isten) megbomlott viszonyáról van szó. Az ész, ha leomlanak határai [...] nem a Magára talál, hanem a szörnyetegekre.” (Földényi F. László: *A lélek szakadéka. Goya Szaturnuszja*. Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó Pécs 1993. 133. o.)

<sup>255</sup> A vízi lények a mélylélektan szerint a személyiség tudatalatti rétegeinek megszemélyesítői. (*Szimbólumlexikon*. 421.o.)

<sup>256</sup> „A küzdelem színhelye a lélek, ahonnan nincs hová menekülni. Bármelyik küzdő fél bukik is el, ugyanaz a lélek sérül meg.” (Földényi F. László: *im.* 62. o.)



*s kidugott hassal álldogál.*

*De mostanában szomjasabb.*

*Jön, s a száján a sűrű lé,  
a sűrű holdas éjjelen  
mint holdfény csordul kétfelé.*

*S mostanában el is hizott,  
liheg a csuszamlós kövön,  
de önlegyöző szorgalom  
nyugtalanítja. Egyre jön.*

*S így gyakran hallom éjszaka  
ahogyan illik, nyög, hereg,  
s csuklodozva a szortyogó,  
növe iszapban hentereg.”*

A tó „bent-lakója” meghatározhatatlan, hullőre emlékeztető lény. Félve közeledik: látni lehet, hogy száműzött az *Én* belső terében. Mégis újra és újra előmerészkedik, s kint tartóan kér, követel valamit. Növekvő szomjúságával mintha az egész tavat veszélyeztetné, sőt, fenyegetné. A tóból való kiválásával valamiféle egyensúly bomlik meg, ami csak addig állt fenn, amíg a szörny „dicséretes” módon alkalmazkodott: szelíd volt, félve járt. Lázasadásának hangjait csak éjszaka – ismét a belső üresség, a figyelem terében – lehet hallani. A „mostanában” a fenyegetettség ideje lesz, melynek egyik vészjósló jele a növekvő iszap.<sup>257</sup> A kötetben közvetlenül ez után a vers után szerepel a *Dagály* című költemény, amely akár *A szörny* folytatásának is tekinthető. A „felettes” *Én*-nel szembeszálló „elfojtott” szférát itt a dagállal lázadó tenger testesíti meg, amelyet hasztalan próbál legyőzni a másik *Én*-rész.

*„A keserűség elszorítja számat.*

*Ocsúdom, mint a részeg, önmagamból,  
de jól tudom, hogy mégis újratámad,  
bokám körül hiába is dorombol.*

*Korbáccsal tán? Legyűrni szenvedéllyel?  
Kettészakítani – borját – önmagad?  
Tenger, tenger! Sikos hátad veréssel  
bomlott császárok óta nem szakad.”*

A szövegben a két *Én*-rész (mintegy tudathasadásos állapotban) összezsap, harcba kezd egymással:

*„Nem torzulok! Hínárod letépem,  
elfolyatom szemem, ha ott lakol,  
és kikelek habodból újra, épen,  
mint harcból a meztelen irgalom!”*

A tenger ugyanúgy kiszámíthatatlan, mint a szörny, éppen ezért fenyegető, de legyőzhetetlen. A belül élő szörny motívuma a *Költő mondókája* című versben tér vissza. Már az első sorból kiderül, hogy a vers beszélője rászorul a benne lakó lényre, szinte fohászkodik hozzá:

*„Légy jó hozzám, állatom,  
benti szörnyeteg,  
ne mutakozz oly nagyon,  
nyújtsd ki körmödet.*

*Jó belátom, rád szorul  
tisztas szándék, elme, jog,  
artikulálatlanul  
hörögd el hát óhajod.”*

Az én fél és undorodik ettől a lénytől, akire pedig szüksége van. Nem tudni, hová vezet a vele való „játék”:

*„Tarajos te! Fél-pofa!*

---

<sup>257</sup> Az iszap és a dagály, ahogy a hulló, szintén szerepelhet a tudatalatti szimbólumaként.

*Míg piszkállak, reszketek,  
mért is kezdtem valaha,  
miért is kezdtem én veled.*”

A tarajos jelző egyszerre utal a hullőre és a viharos tenger hullámaira. A „fél-pofa” a külvilág számára megjelenő *Én*-arc másik, csak bent látható fele, amelyre a kinti *Én* meghasadságában rászorul, de mint bezárt vadállattól, amelynek erejét nem ismeri, retteg is. „Használni” próbálja a tudatalattiba visszaszorított *Én*-részt, de fél is tőle – kiszolgáltatottsága ennek nyomán dagályként növekszik körülötte.

A *Te*-vel való találkozás után a többé nem jelenlévő (vagy más síkon jelenlévő) *Te* az *Én*-en „belül élő lényé” testesül: (felemésztő és éltető) emlék, fantomkép formájában él tovább a „hetedik szobában”. Továbbra is „dolga van” az *Énnel*, hiszen még ebben a találkozás utáni állapotban is hatnak egymásra: nem ér véget, hanem egy másik szinten *folytatódik* a történetük. A *Te* lehetséges kiválását az *Én*-ből az *Én* belső meghasadsága, tudatalattijával folytatott küzdelme vetíti előre.

### I./3.2. *Sebzettség és megnyílás*

“Mily hatalmas az Az-világ kontinuum, s mily gyöngéd, törékeny valami a *Te* minden megjelenése! [...] amikor valami előlép a dolgok közül, valami élő, és számomra lényé változik, s hozzám jön, közel és beszédesen, mily elkerülhetetlenül rövid az idő, amíg nem más a számomra, csak *Te*!”(120.) Amikor a *Te* *Az*-zá válik, kilép abból az ősismerősségből, abból az eredendő egységből, ami az *Én-Te* viszony világa. Kilép abból az *Én*-ből, akivel ugyan nem vált eggyé, de akibe mégis belegyökerezett a viszony során. Ez a kiválás mindkét félben űrt hagy maga után, ami nem azt jelenti, hogy az *Én* csonkul, hanem hogy az a hely, amely benne a *Te*-nek volt fenntartva, betölthetetlenül üressé válik, olyan „elhagyott gödörré”, amelyet az éjszakai tölgyfa hagy maga után a járókelőben. *A gödör a Te hiánya*: eleven sebhely az *Én* életén.

A *Te* általi megsebződés legjellegzetesebb verse *A hindu énekekből*. Ennek első részében (*A remete*) valósággá válik az az esemény, ami a *Madár* című versben még csak baljós sejtetem volt: a belegyökerezett *Te* kiszakad az *Én*-ből:

*„Tölgyfa nőtt*

*Vállamon*

*Húsom volt a földje telke*

*Mellkasomat átölelte*

*gyökerével vérem mérte*

*Úgy karózta két karom*

*Száz madárral surrogott*

*Röpdösött miljom levél*

*Úgy éltem a susogásban*

*Mint szökőkút tála él*

*Permetező csobogásban*

*És ha este jött a szél*

*Égi ormok, torlaszok -*

*Minden levele-fonákján*

*Egy-egy csillag bujdosott*

*Hogy derengett minden éj*

*És amikor kidőlt a fa*

*Kiszakadt az éjszaka*

*Nincs éj, nincs szele*

*Nincs szökőkút nincs karom*

*Csak a sebhely krátere*

*Csak a sebhely krátere*

*Vállamon”*

A *Madár*hoz hasonlóan a *Te* itt is a beszélő vállán, (szárnya helyén, vagyis szárnyaként) nő. A madaras fával való együttlétezés képe a *Trisztán és Izolda*ban és az *Aki testem*<sup>258</sup> kezdetű verstörődékben is - szinte szó szerint - visszatér. Ezekben a versekben a *Te* mint család szerelmes jelenik meg, aki elhagyta kedvesét. A *remete* című versben a

<sup>258</sup> „fa voltál nékem, rajta száz madár-szárny, / S nőttél, csattogtál, szinte mennybe szálltál” (*Trisztán és Izolda*) „Ki fa voltál nékem, s rajta száz madár, / s nőtt, csattogott, hogy szinte égbe szállt, / S puhán hevertem szép törzse körül, / Mint ki maga van, s nincsen / egyedül - ” (*Aki testem*)

személyes drámát a kiszakadás képe érzékelteti, a cím azonban itt azt az értelmezést is lehetővé teszi, hogy a *Te* isteni lény.

Az első szakasz „testbe növése” az *Azelőtt* szoros, „egymást kitöltő” eggyé válását idézi fel. A negyedik és ötödik sor rímzavai („átölelte” – „vérem merte”) egyszerre érzékeltetik *Én* és *Te* egymásban való létezésének meghittségét de azt a veszélyt is, amit egymás számára jelenthetnek. A meghittség tapasztalatában benne rejlik az a tudás is, hogy a felek nem vesztik el identitásukat, mégis egységben élnek. „...a nekem rendelt *Te* átfog engem önmagammat, anélkül hogy azonos lenne velem”(121.) Ezt a viszonyulást jól kifejezi a begyökerezettség motívuma, ahol ugyancsak különválasztható *gyökér* és *talaj*, pedig ugyanannak az egymás felé áramlásnak a részei. „Kifürkészhetetlenül bennefoglaltatva élünk az egyetemes kölcsönösség áramában.” – írja Martin Buber (21.)

A második szakaszban megjelenő *szökőkút* és annak *tála* is különálló létezők, a *víz* (*Én* és *Te* közti viszony) mégis egyetlen egységbe kapcsolja őket: egymásból nőnek ki és egymásba hullanak vissza. Egymás nélkül nem lennének azok, amik, létüknek a *viszony* ad értelmet, az alapozza meg. A különböző hangokra és mozgásokra való utalások („surrogott”, „röpdösött”, „susogás”, „csobogás”) a viszony elevenségét, életteli mivoltát érzékeltetik, amit a csillagok „bujdosásának” motívuma a játékosság jelentésárnyalatával egészít ki. A tölgyfa levelein ugyanis egy-egy csillag tűnik fel, mintha minden levélnek egy-egy *szeme* lenne, s ezek a szemek nyílnának ki éjszaka, a láthatón túlira irányuló belső látást érzékeltetve. A *csillagokat* a túlvilágra (és túlvilágról) nyíló *ablakoknak* is szokták tekinteni.<sup>259</sup> A versbeli csillag-ablakok a mondható világot kötik össze a mondhatatlannal ugyanúgy, mint az éjszakai tölgyfa *arca: nyílásként*, a titokra való *rányíllásként*. A *remete* párversében ( *A kovács*) ezek a csillagok *sebhelyekként* jelennek meg a beszélő arcán:

„Kondulás

*villanás*

*Zöld mezőben rézkovács*

*Kondul az üllőn rézkalapácsom*

*Rézszinű majmok tánca a fákon*

*Cirmos arcok, réz kezek*

*Légbevésett mozdulatokkal*

*Eltáncolnak érceket*

*Tánc-pihék*  
*szikra pihék*  
*Izzó tömbről szertesét*  
*Fém pásztortűz freccsen az égre*  
*Visszanéz rá levelek éle*  
*Levelek éle fű haja*  
*S égett arcom szárezernyi*  
*Forradásos csillaga”*

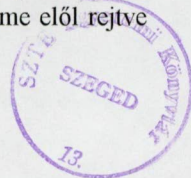
Az együtt-létező fa kidőlésével mintha magából az időből szakadt volna ki egy darab: „*Kiszakadt az éjszaka*” Az időnek az a darabja halt meg, amelyben *Én* és *Te* együtt, egymás számára voltak jelen: a *találkozás* ideje. Ezzel együtt az *Én*-ből is kitörik az a darab, amely a *Te* életét, a vele való életet foglalja magába. *A megszűnő idő és élet üresen maradó helye, a „sebhely krátere” az az üreg, amely a távozó Te nyomát őrzi – s amely helyet tart fenn a hiányának.* Most már nem a *Te* jelenvaló arca, hanem az utána maradó üresség, a seb válik olyan csillaggá, amely az *Én*-t a mondhatatlannal összekapcsolja: „Mert tölgy-gyökerek nélkül - egy személyes találkozás, s az általa hordozott üzenet mellett való döntés után - még lehet élni igaz életet, de lüktető nyílás nélkül, mely összeköt az egy lényeggel, már nem.”<sup>260</sup> Ezzel a lüktető nyílással mintha egy harmadik szem<sup>261</sup> nyílna az *Én*-ben, amelynek segítségével a mondhatatlant jelenvalóvá tevő *Te*-t várja felfokozott, hűségesebb figyelem-állapotban. Erről szól a *De nézni* című vers, aminek itt csak utolsó szakaszát idézzük:

*„bár nem segít a bioszféra zizegő*  
*seprű-pillája körülöttem*  
*lombok, cédrusok érdes ága*  
*forgó évszak karcai*  
*éj és nap*

<sup>259</sup> Szimbólumlexikon. 69.o. ; Jelképtár. 47.o

<sup>260</sup> Hartai Ilona: *A tölgy alakú hír és jelentése más költeményekben.* in: *A modern költői nyelv kérdései és egy motívum Nemes Nagy Ágnes műhelyében.* Kézirat. 59. o.

<sup>261</sup> A vers címe (*A hindu énekekből*) a hindu vallásra és filozófiára való utalással alátámasztja ezt az értelmezést. A harmadik szem a hindu vallásban a hatodik csakra (más néven homlokcsakra), az értelmi képességek középpontja (*Szimbólumtár.* 95. o.), amely azonban nemcsak felfogó szerv, hanem a természetfeletti látóképesség és a megvilágosodottság szimbóluma is, mintegy „harmadik érzékszervként” funkcionál (*Szimbólumlexikon.* 361.o.). Birtokosa „olyan szférákat is képes észlelni, amelyek a hétköznapi ember szeme elől rejtve maradnak.” (*Jelképtár.* 89. o.)



*emelve, hullva felettem  
bár nem segít, de nézni, nézni*

*Nézni, tudod  
mint forradás néz, mondta a fán.”*

A seb a kommunikáció tere, amelynek ürességén át nemcsak befelé áramlik a világ, hanem kifelé is árad az *Én*, s adja, amit éppen adni tud, ha mást nem, hát a hiány tapasztalatát. Ez fogalmazódik meg egy olyan vers-töredékben, amely mottóként áll a *Barna noteszből* (1958-1960) című kötet élén:

*„Naplót írok. Mit is tegyek.  
Tudom: egy rézgarast se ér.  
Úgy írok verset, mint ahogy  
nyílt sebből folyik a vér.”*

Az *arc*, a *szem*, a *csillag* és az *ablak* - Nemes Nagy Ágnes motívumvilágának ez a jellegzetes csoportja - mind olyan „nyílások” a mondható és a mondhatatlan, az *Én-Az* viszony és az *Én-Te* viszony határvonalán, amelyek éppen kiüresedettségük, seb-mivoltuk miatt tudnak közvetítők lenni a két világ között.<sup>262</sup> Az *Én-Te* viszony állapotában jelenvalóvá válik a *Te* (és a *Te* számára az *Én*, mint *Te*): az *arc* vonásaiban az igazi *arc*, a szemben a tekintet, a *csillagban* és az *ablakban* a „túli”, a mondhatatlan. Az *Én-Az* viszony állapotában ezek, ha nem is tűnnek el, de nem jelenvalók többé. Marad az *üres* keret, a „sebhely krátere”, a bekeretezett hiány, amely várja a *Te* újbóli megjelenését. A titokzatos, „nagy mohos arcú” éjszakai tölgyfa azzal, hogy visszaereszti hajfüggönyét, nem szűnik meg, csupán újra egy fa lesz a sok közül a járda szélén. A *Te*, aki egyetlen volt „nem dolog a dolgok között” (11.), újra tapasztalhatóvá, használhatóvá, „tulajdonságok laza kötegévé” (12.) válik: az *Az*-világ részévé, amely viszont tovább várja, hogy valaki számára *Te* lehessen.<sup>263</sup>

<sup>262</sup> Archaikus beavatási szertartások során az önsebzés az isteni világgal való kapcsolat felvételét jelzi. Ezért jelölték meg magukat a próféták sebhelyekkel, s erre a kapcsolatra utalnak a szentek Istentől kapott stigmái is. (*Szimbólumtár*. 420. o.)

<sup>263</sup> A *keretezett üresség*, *hiány* motívumához kapcsolódik az *Egy patkány...* kezdetű verstöredék (*Délelőtt*), ebben a versben azonban az üresség már nem közvetítő közeg, hanem a megsemmisülés közege: visszafordíthatatlan végpontot jelöl. A költő egy szuggesztív erejű látvánnyal, az üres szemgödör képével jelzi a „keretezett ürességet”, amely az átellenben álló világot is üressé, „lyukassá” tükrözi: „*Egy patkány lakott bele-*

A hiány tapasztalatát fogalmazza meg a *Délelőtt* című versfüzér kétsoros töredéke is: „*Nem szenvedek. Csak elviselhetetlen. / Mért fáj az, ami nincs?*” Tandori Dezső így ír az - egyszerre levő és nem levő - „keretezett ürességről”: „...a szívnek vannak zugai, melyeket csak a később beléjük költöző fájdalom alakít ki.”<sup>264</sup> Ez a fájdalom a *Te* hiányát teszi jelenvalóvá. A fájdalom és a *Te* üres helye odáig növekedhet, hogy szétfeszíti hordozóját, s az darabokra hasadva él tovább. „...*mintha egy szív madár-szilánkra / pattanna szét, repülne szét*” - olvashatjuk *A visszajáró* című versben, amelynek magyarázó függelék lehetne a kötetben utána következő *Bűn* című vers:

„*Kit megbüntettek büntelen,  
elhagyja azt az értelem,  
mint egy vakablakot.  
De érdemelt-e több napot?  
Büntelen, aki élt?  
Az ásványok ártatlanok,  
s ártatlan a herélt.  
S kin égett egy égboltnyi láng  
az lesz a legvakabb szilánk,  
s még azt se tudja: mért?*”

A *vak ablak*, a *vak szilánk* egyaránt arra utalnak, hogy az üresség a megvilágosító fény hiányát, a látás (*itt* a belső látás) hiányát is jelentheti. A *Te* hiányában élő *Én* úgy éli meg helyzetét, mint akit bebörtönöztek, elzártak a fénytől és a világtól, mint akinek megvakították a „belső szemeit”. Ez az állapot azért igazi mélypont, mert az *Én* még nincs tudatában annak, hogy világra nyíló „ablaka” nyílnak-e még valahová, vagy valami végképp „befalazta” ezt a nyílást, s vele együtt őt magát, az *Én*-t is. A sötétség mindkettőt jelentheti.

Az *Én* tehát darabokban él tovább, szilánkokban hordozza tovább figyelmét, vára-kozását, s ürességét. „... a szív annyi madárszilánkká széthasogatódva maga lesz a madár-

---

*imben, / nem vettem észre, míg kirágta. / Már szemgolyóm sincs. Szemgödörrel / tátongok a lyukas világba.*” A drasztikus képen éppen a figyelem szerve, az emberi szem vált üres sebhellyé, amely már a látás, a figyelem képességét, azaz *saját magát is elvesztette*. A vers egy olyan fokozhatatlan mélypontot tükröz, amelyben megszűnik a közvetítő közeg a külső és a belső világ között: kívül és belül egybefolyik és minden „lyukassá”, *semmivé* válik. Az üres szemgödör olyan nyílás, amely már nem köt össze semmit, ami már sehová nem vezet, hiszen nincs többé honnét és nincs többé hová. A fájdalomnak ezen a végpontján már maga az *Én* is felbomlik, pusztulásnak indul. A patkány az embert elpusztító idő szimbóluma (Földényi F. László: *im.* 48. o.), amely a betegséget és halált jelképezi. (*Szimbólumtár.* 389. o.) A *patkánnyal* rokon jelentésű szimbólum, az *egér* számos ábrázoláson az életfa gyökerét rágja. (*Szimbólumtár.* 117. o.)



féle is - írja Tandori Dezső - mert az a túlélés egyetlen becsületes módja.”<sup>265</sup> A „madárféle” *Én* maga is küldött, aki a *Te* hiányában is hordozója a Hiányzónak.

### I./3.3. Szilárduló körvonalak

„... osztályrészünk magasztos szomorúsága, hogy világunkban minden *Te*-nek *Az*-zá kell lennie” (22.) – írja Martin Buber. Amikor a létező *Te*-mivolta elveszti aktualitását, a helyén maradó *Az* a *Bűn* című vers „vakablakához” hasonló: olyan ablak, amin nem lehet többé kilátni, nem nyílik, nem vezet sehová. Formáját tekintve azonban mégiscsak ablak: *nyílás*, de már mögöttes tér nélkül. Létének lényege, *ablak*-mivolta hozzáférhetetlenné vált: „befalazódott”; s bár a mögöttes tér *látens* módon tovább létezik, *aktuálisan* megközelíthetetlen.<sup>266</sup> *Látni* lehet ezt az ablakot, csak *kilátni* nem lehet rajta. A *vakablak*-motívum további variációja jelenik meg a *Lement a nap* című versben :

*„Lement a nap. De nem. Még látható.  
csak v o l t a k é p p e n ment le, még az égbolt  
tenyeröblében tartja ezt a másik,  
megtévesztésig hasonló napot,  
akár egy homokóra felső  
üvegcsészéje, melyből már kipergett  
a voltaképpen.”*

A „voltaképpen” ugyanannak a *napnak* a *Te*-arca, amelynek *Az*-arca a „megtévesztésig hasonló nap”.<sup>267</sup> A beszélő a nap eltűnéseként, távozásaként éli meg azt a folyamatot, amely valójában csak a *Te* mivoltának az *Én* számára való láthatatlanná válása: az égitest-Nap a Föld elfordulásával takarásba kerül, ahogy az éjszakai tölgyfa arca is takarásba kerül hajfüggönye mögött. A hátramaradó *Az* tehát a *Te* kerete, *őre*, („*melyből már*

<sup>264</sup> Tandori Dezső: *A magam mindenkori...* 12. o.

<sup>265</sup> *im.* 9. o.

<sup>266</sup> Nem feltétlenül arról van szó tehát, hogy a *Te* „elment”, „elhagyta” az *Én*-t, hanem arról, hogy *Te*-mivoltában láthatatlanná, *Az* -zá vált a számára. Továbbra is jelen van, de *látens* módon: jelenléte, *Te*-mivolta aktuálisan nem hozzáférhető.

<sup>267</sup> „A világ kétarcú az ember számára, amiként kétarcú az ember magatartása a világban. Az ember magatartása kétarcú, amiként kettő az alapszó, amit mondani képes. Az alapszók nem szavak, hanem szópárok. Az egyik alapszó az *Én*-*Te* szópár. A másik alapszó az *Én*-*Az* szópár.” (5.)

*kipergett / a voltaképpen*”) s amely láthatatlanná válása idején is jelzi a *Te* látens jelenlétének tényét.

Szintén a vakablak-motívumot variálja tovább a *Sehová, sehová* kezdetű töredék:

*„Sehová, sehová nem vezet  
ez a széles kapubolt.  
Pompás dió volt, szétesett,  
bent hamu volt, hamu volt.”*

Az ablak párhuzamos motívuma ebben a szövegben a *kapu*, pontosabban az eltűnt kaput őrző „széles kapubolt” (azaz *keret*). A „hamu” halott dióbél, a „pompás dió” halotti urna. Nem lehet tudni, hogy rejteget-e még ez a hamu „alvót”, látensen létező *Te*-t, nem tudni, van-e a hamuból feltámadás. Az *alvóhoz* című vers beszélője reménykedve hisz ebben:

*„Te ismeretlen és ruhátlan  
te kelsz ki minden hamuból  
te laksz a hetedik szobában  
nem haltál meg, csak aluszol.”*

Az *Az* azonban – ahogy ezt könyvében Martin Buber is megerősíti – semmiképpen nem tekinthető az élet valamiféle negatív pólusának, ellenkezőleg: léte szükséges és szükségserű. Az *Az*-állapot a várakozás és a készenlét ideje, amelynek szépségét és fontosságát *A mozdulat* című vers érzékelteti:

*„Éjjel kezem feltartottam,  
az égre Hozzád nyújtottam,  
mi lesz Helyetted, kérdeztem,  
s Te mondtad, hogy a mozdulat.”*

A szöveg a 77. zsoltár<sup>268</sup> parafrázisa, amelynek a versben kiemelt részlete a Károli-féle fordításban így hangzik: „Nyomorúságom idején az Urat keresem; *kezem feltartom*

<sup>268</sup> „Szavamat Istenhez emelem és kiáltok; szavamat Istenhez emelem, hogy figyelmezzon reám. / Nyomorúságom idején az Urat keresem; *kezem feltartom* éjjel szünetlenül; lelkem nem akar vigasztalást bevenni. /

*éjjel szünetlenül*; lelkem nem akar vigasztalást bevenni.” (Zsolt 77,3 – kiemelés: H.M.) A bibliai zsoltár két részre bontható: az első rész az Úr hiányát, az utána való vágyakozást jeleníti meg, a második pedig Isten nagy tetteire emlékezik, amelyeket a történelem során a zsoltárossal és népével cselekedett: mintegy kapaszkodva ezekbe az emlékekbe, s bizalmat merítve belőlük a szólított *Te* „távolléte” (láthatatlansága) idején. Először tehát a *Te* hiányára összpontosít, azután pedig arra az emlékezés szolgáltatta *keretre*, amelyből már „*kipergett a voltaképpen*”, de amely a lelki szárazság idején mégiscsak megtartja a zsoltárost a *Te*-re való vágyakozás állapotában. A *keret* lehet tehát a *viszonyra való emlékezés*, de mivel ebben a *Te* (*mint Te*) már nem jelenvaló, szükségszerűen tárgyiasul, *Az-zá* válik. Az *Én* már nem „lát rá” a *Te*-re, nem érzékeli *Te*-ként a másikat. Erre a hiányra vonatkozik a zsoltárt parafrázáló vers Úrhoz intézett kérdése: „*Mi lesz Helyetted...?*” A válasz a verskezdő imádság mozdulatára, gesztusára utal vissza: „*s Te mondtad, hogy a mozdulat*”. A versben a kezek felemelése „sűríti” magába a 77. zsoltár emlékezés-rítusát: mint gesztus, mindkettő ugyanazt jelenti: a *keretet*, az *Az*-t, amely fenntartja, körbefoglalja azt az üres helyet, amit a láthatatlanná vált, többé már nem jelenvaló *Te* hagyott maga után. Az Isten jelenléte helyett megmarad az utána vágyakozó, rá emlékező, *őt szólító* mozdulat. Hiszen „nem a viszony az, ami szükségképpen meggyengül, hanem a viszony közvetlenségének az aktualitása.”(120.)

Ahogy a mozdulat, úgy Simon Balázs szerint a Nemes Nagy Ágnes versek *Én*-je is „theophorosz”, „Isten-hordozó”<sup>269</sup> (a mondhatatlanon *túlit*, a *transzcendenst* hordozó) lesz, akár a küldött-lények. *A lovak és az angyalok* harmadik versegysége ezekről a küldöttekről szól, akikben a szólított másik már *máshogy* jelenvaló, mint a találkozás intenzitásában: nem *Te*-ként, hanem *Az*-ként. Mozdulatlanságuk lassanként tárgyszerűvé, néma „ereklyetartóvá” teszi őket, amely semmi mást nem tesz, csak „felmutat” valamit:

---

Istenről emlékezem és sóhajtok; róla gondolkodom, de elepedt az én lelkem. / Szemeimet ébren tartod; hánkolódom, de nem szólhatok. / Elmélkedem a régi napokról, a hajdankor éveiről. / Megemlékezem éjjel az én énekeimről; szívemben elgondolkodom és azt kutatja lelkem: / Avagy mindörökké elvet-é az Úr? és nem lesz-é többé jóakaró? / Avagy végképen elfogyott-é az ő kegyelme? vagy megszűnik-é ígérete nemzedékről nemzedékre? / Avagy elfelejtkezett-é könyörölni Isten? avagy elzárta-é haragjában az ő irtalmát? / És mondtam: Ez az én betegségem, hogy a Fölségesnek jobbjá megváltozott. / Megemlékezem az Úrnak cselekedeteiről, sőt megemlékezem hajdani csodáidról; / És elmélkedem minden cselekedetéről, és tetteidről gondolkodom. / Oh Isten, a te utad szentséges; kicsoda olyan nagy Isten, mint az Isten? / Te vagy az Isten, aki csodát mívelsz; megmutattad a népek között a te hatalmat. / Megváltottad népedet karoddal a Jákób és a József fiait. / Láttak téged a vizek, oh Isten, láttak téged a vizek és megfélemlének; a mélységek is megrázkódnak. / A felhők vizet ömlesztének; megzendülének a fellegek, és a te nyílaid szálllyal futkostanak. / Mennydörgésed zúgott a forgószelemben; villámlásaid megvilágosították a mindenséget; megrázkódott és megindult a föld. / Utad a tengeren volt és ösvényed a nagy vizeken; és nyomaid nem látszottak meg. / Vezetted mint nyáját, a te népedet, Mózesnek és Áronnak kezével.”(Zsolt 77,1-21)

*„Mert végül semmisem marad,  
csak az angyalok s a lovak.  
Csak állnak lent az udvaron,  
Az angyalok meg a szobámban; [...]*

*Csak állnak és nincs semmi más,  
csak látvány és csak látomás,  
csak láb, csak szárny – az út, az ég,  
bennük lakik a messzeség –*

*oly távol vannak, oly közel.  
Talán ők már nem hagynak el.”*

A beszélő számára a viszonytörténés (ld. az angyalok látogatását leíró 1-2. versegységet!) helyett megmarad a tudás, a bizonyosság arról, hogy ezek a lények léteznek, s ha elrejtve, de létezik az a világ is, amit hordoznak: létezik a távolság, a szabadulás: „*csak láb, csak szárny – az út, az ég / bennük lakik a messzeség –*” Láthatók, mégis elérhetetlenek („*oly távol vannak, oly közel*”), de éppen ez a kettősség tartja meg a szemlélőt a figyelem és a várakozás állapotában, amelyre a *De nézni* felszólítása is int. Az első és az utolsó sor („*Mert végül semmisem marad*” – „*Talán ők már nem hagynak el*”) azt érzékelteti, hogy a beszélő utolsó szalmaszálként kapaszkodik a látványba, mint megtartó erőbe. A vers beszélőjét meglátogató arkangyalok (ld. 1-2. egység) távozása után *a történt csodát megtartó keret a látvány adta bizonyosság*. A versben a mozgás és a mozdulatlanság maximuma olvad eggyé, hiszen az angyal és a ló képéhez, melyek a versben „csak állnak”, a repülés és a futás képzelete kapcsolódik.

Ugyanez az ellentét jelenik meg a *Téli angyal* című versben: a márciusban még „szélborzolta”, ház-dülöngető, vadmadárszemű óriás-angyal decemberre apróvá és mozdulatlanná dermed:

*„Most az angyal hóban áll  
És a hó már térdig ér  
Egymagában áll a háznál*

<sup>269</sup> Simon Balázs: *Ekhnáton és a Szent*. = Orpheus 1995/1996 93.o.

*Némábban a némaságnál  
Hóba tűzött régi nádszál  
Hó-belepte sziklevél.”*

Az utolsó két metafora ellentétet hordoz: az angyal egyszerre hasonló egy halott élőlény szarkofágjához (régí nádszál) és az elinduló új élethez (sziklevél), amely a decemberben születő gyermekre is utal. Mozgás és mozdulatlanság, élet és halál határán imbolg az angyal: hol sziklevél, amely sasszárnyú óriássá növekedhet, hol pedig száraz nádszál, amelyet nem lehet többé szóra bírni. Mindez *együtt érvényes*: a december magában hordja a márciust, de nem szükségszerűen, hanem kegyelemszerűen: „Az Az: a báb, a Te: a pillangó. Csak éppen nem mindig váltják egymást ilyen világosan az állapotok; az, ami végbemegy, gyakran mély kettősségben örvénylő, önmagával ölelkező eseménysor.”(23.) A „bebábozódás” során lesz az angyalból „keret”: ereklyetartó, talizmán-foglalat.

Az utóbbi állapotról szól a *Hova szálltál*, amit 1946-ban íródott előzményével (*Milyen hát?*) együtt idézek:

*“Milyen hát a szerelem?  
Tested szóba zárva?  
Nem Kőmíves Kelemen  
bivaly falú vára –  
tömör vagy és végtelen,  
mint az Úr az ostyán,  
határtalan ékszerem:  
szógyűrűm borostyán.”*

*“Hova szálltál szerelem?  
Szárnyad szélét őrizem  
Körbe foglal a szívem  
Átlátszó borostyán  
Elférsz látod kis helyen  
Tömör voltál s végtelen  
Mint az Úr az ostyán.”*

A két vers a viszonyról való gondolkodás két állomása, bizonyos szempontból kezdő- és végpontja: az első a gondolkodás kinyílása, elindulása a téma felé, a másik pedig a róla való gondolkodás határaihoz való megérkezés. A szerelem előtti tisztázó-váramozó állapot és a szerelem utáni számvető-émlékező léthelyzet tükröződik ebben a két szövegben, melyek *közöttjében* az olvasó számára „üresen maradnak” a viszonyról való gondolkodás, a tapasztalatszerzés és viszonyba lépés köztes stációi: mindaz, ami közben megtörtént és nem történt meg.

A két szöveg között talán az a változás a legszembetűnőbb, ahogy a körülzárás mozdulata a körbefoglalás gesztusává finomul. Az első versben minden konkrét és kézzelfogható: a szerelem birtoklás, a birtoklás tárgya a másik ember teste. Ami birtokba veszi – a zár, a gyűrű – egy miniatürizált vár szerepét tölti be a birtoktárgy körül, amely – akár Kőmíves Kelemen vára – magába is olvaszthatja, meg is semmisítheti foglyát, bár a vers tagadja ezt a párhuzam által mégis megidézett lehetőséget. Az „ékszer” nem a benne foglalt viszony, vagy a *Te* megfoghatatlansága miatt „határtalan”, hanem azért, mert szavakból áll, és a szavak, a nyelv világa látszik végtelennek, határtalannak. Ez azonban nem egy látható dimenziókon *túl* kiterjedő, hanem egy *önmagába visszatérő, visszazáruló határtalanság*, ezt érzékelteti a gyűrű metaforája.

Az újraírt szövegben a jövő-jelen időszerkezet helyére a múlt-jelen lép. Az első versben bizonytalan, hogy az élmény valóban maga a szerelem, a viszonytörténet élménye-e, vagy pedig csak a róla való (előzetes) beszéd és gondolkodásé, azaz: nyelvi élmény. A második szövegben már ott a bizonyosság, hogy ami volt (a szerelem), az valóban úgy vált-e megtörténné, mint mondhatón túli. Hiszen ha csak a nyelvben (nyelvként) létezett volna, akkor most is meglenne, mert a szavak felidézhetők, a szógyűrű újra működtethető – a „túli” nem. A „*milyen hát*” kérdésnek nincs többé értelme, nemcsak azért, mert a szerelem elmúlt, hanem mert kiderült róla – mint viszonyról – hogy nem lehet leírni, jellemezni: megnevezhetetlen. A második szöveg indító kérdése ehelyett azt kutatja, hogy *hol van* ez a megnevezhetetlen, mi az, ami megmaradt belőle. Ebben a szövegben minden megfoghatatlanná – s így valóságosan határtalanná – válik: a birtoklást és a bezárást felváltja az őrzés szolgáló gesztusa, ami őrződik, az pedig nem a másik teste (ebben a versben nincs utalás a *Te*-re, csak a viszonyra), hanem a szerelem „szárnya széle”, azaz talán éppen a távozó felreppenésének, elsuhanásának megfoghatatlan pillanata. Ami ezt őrizi, az pedig nem valamilyen tárgyi értelemben meghatározható, megfogható dolog (ékszer, szó), hanem a metaforikus jelentésű *szív*, amely az *Én* középpontjára, legbelső, „leglágább” (azaz szilárd határok nélküli) lényegére utal. Így a körbefoglalás mozdulata is – mint egy ölelés –

„lágyan” követi annak határait, akit körülvesz – ha ugyan vannak határai ennek a valaminek, amiről csak annyit tudunk, hogy: „*Elférsz látod, kis helyen / Tömör voltál, s végtelen / Mint az Úr az ostyán.*” A kis helyre zsugorodás nem oldja fel, nem szünteti meg,<sup>270</sup> csak „tömöríti” a végtelenséget, valahogy úgy, mint a mozdulatlanság a mozgást, az időtlenség az időt. A viszonytörténés – a határtalan, a megfoghatatlan és mindig mozgásban (keletkezésben-elmúlásban) lévő – tárgygyá „zsugorodik”. Ezt a tárgygyá vált létmódot, jelenlétet őrző mozdulatlanságot fejezi ki a *borostyán* és a keresztény liturgiában átváltoztatott *ostya* motívuma. Az előbbi „átlátszó” jelzője szintén valamiféle tárgyasodásra utal: az átlátszó mivolt a láthatatlanság „megtestesülése”. A *borostyán* a befelé „sűrűsödő” végtelent, a *mozdulatlanná dermedt történést*, azaz egy *tárgynak* az őrzését érzékelteti.

Nemes Nagy Ágnes költészet-felfogásában központi szerepet játszanak a tárgyak. Egyik esszéjében így ír erről: „...a névtelenek megtalálásában nekem főképp a tárgyak segítenek”<sup>271</sup> „Azt a név nélküli erőközpontot, ami a vers lényege, sokféle úton-módon lehet megközelíteni.[...] A magam részéről a tárgyak útmutatását szeretem követni. Úgy gondolom, a tárgyakban »hír« van, sunt existentiae rerum; ha egy tárgynak a létét, amely megérintett minket, megpróbáljuk úgy, amint van, belezární a versbe, akkor – talán – belezárhatjuk az egész Ding an sich-világ csücskét is.”<sup>272</sup> A tárgy is hírnök tehát, mint a fa és az angyal, de mozdulatlan és élettelen: a híre nem más, mint a léte. A tárgyak megszólíthatók, találkozni lehet velük, erről tanúskodnak a *De nézni* sorai:

„*És nézni fenről, letről, mindenféle szögekben  
körültapogatni a tárgyat néhány szememmel  
kivésni velük a konturt, mosni, ledönteni  
míg nyílnak, hínýódnak, nyílnak, nem egyenletes  
hullámverésben  
s a tárgyakból is kifelé a sok lassú tekintet  
odvak hatalmas pillantásai észrevehetetlen  
nem mozduló tavakban és kövekben  
kinyilazók szilánkos fényjelekben.*”

<sup>270</sup> Nem is *határolja le*, mint a *Mint aki* vándorának batyuja a benne maradt „szemcsés fényt”.

<sup>271</sup> NEMES NAGY Ágnes: *Egy verseskötet előszava*. In: Nemes Nagy Ágnes: *Szó és szótlanság*. 529. o.

<sup>272</sup> *im.* 525. o.

A tárgyak hír-léte a beszélő számára sugárzó és intenzív, kimondhatatlan üzenetekkel teljes.

Mészöly Miklós Nemes Nagy Ágnesre emlékező esszéjében a következőket írja a tárgyakról: „A tárgyak mindig nagyon erősen hatottak rám, a csendjük és a mozdulatlanságuk, az a holtpontra rugaszkodó önmegvalósítás, amit formaként ismerünk fel bennünk. S ami úgy állítja meg az időt, hogy egyben ki is lép belőle.[...] A tárgyak fölénye olyan átható, hogy a változatok mögé mindig képesek odavetíteni a legvéglegesebb Állóképet. A létezés elvarázsoltjai. S terük a legvégtelenebb zsákutca, amibe a mozgás bezárhatja magát.”<sup>273</sup> Nemes Nagy Ágnes költészetében a „tárggyá varázslódás” szimbóluma a *villamos-végállomás*,<sup>274</sup> vagy a *szobor*, pl. a *Szobrok* című versben:

*„Nincs makacsabb, nincs makacsabb,  
egy kőbe dobod magadat,  
egy tárgyba dobod, egy kőbe dobod  
eleven nyakadat,  
ez már a kőbeli évszak,  
lecsavarva az élete félvak”*

A „lecsavart élet”, amely a *Te Az*-zá tárgyasulását - tárggyá merevedését – jelzi, idézet Rilke *Achaikus Apolló-torzójából*.<sup>275</sup> A „kőbeli évszak” (a „kőkorszak” kifejezésre való rájátszással) a megváltozott – „élet előtti” – létmódba való visszatérésre utal: *az élet* visszahull a láthatatlanságba, s helyette megmarad *a lét*. A harmadik ide sorolható szimbólum a *megfagyott szökőkút*, amelyben képileg is a mozgás „csúcspontján” jelenik meg a mozdulatlanság. (*Város, télen*):

*„De oldalt, hol a fény nem érte,  
nézd, nézd az egy-szál tujafát:  
felszökkenő, roppant bozontja  
a fél-eget magára vonta,*

<sup>273</sup> MÉSZÖLY Miklós: *Hódolat és csend a költő sirjánál*. In: *Erkölc és rémület között*. (Szerk. LENGYEL Balázs és DOMOKOS Mátyás) 146-147. o.

<sup>274</sup> Ezt a motívumot a kései költészettel kapcsolatban (a II. fejezetben) fogjuk vizsgálni.

<sup>275</sup> Rilke versének is a szobor a tárgya, őt is a tárgy-lét (s rajta keresztül a műalkotás léte) érdekli: „Nem ismerhettük halhatatlan fejét, / melyben szeme almái értek. Ám a / csonka test mégis izzik, mint a lámpa, / melybe mintegy visszacsavarva ég // nézése.” Rilke, Rainer Maria: *Archaikus Apolló-torzó*. (Tóth Árpád ford.)



*s most csupa örvény és taraj  
dermedő hullámaival,  
fehér habok tajtéka rajta,  
s az éjszakát úgy üti által  
a megfagyott szökőkutak  
mozdulatlan extázisával"*

A mozgás motivikusan a fényhez kötődik, amely láthatóvá teszi. A sötétség viszont a belső látás, a látomás térideje, ahol – mint a mozgástól való megtisztultság, „kiüresedés” – jelenvalóvá válik a mozdulatlanság. Ezek az oppozíciók a *Fényő* című vers következő szakaszában is jelen vannak:

*„Fönt egy madár, egy ismeretlen  
madár az égen – összevont  
szemöldök, arctalan –  
mögötte most a fény lelappad,  
hulló szemhéj, vakablak –  
csak zümmögés, csak zúg az éj  
láthatatlan, fekete lombból  
szénné gyűrődött sudarak  
fekete szíve feldorombol.”*

A *szén* - az „összesűrűsödött” falomb, sudár – motívuma a borostyánhoz hasonlóan jeleníti meg a mozdulatlansággá „rugaskodott” mozgást, a fa-sudarak növekedésének időtlenségbe dermedt idejét. „Ami fogható – kapuja is az időtlennek – írja Mészöly Miklós – Kapuvá lenni! Nyújtózkodásunkkal átfogni a tárgyat: és a tárgyból kilépőt. Soha nem venni le a szemünket a nádasok szálfarajzáról, az ösvények görbületéről, a falnak támasztott karóról, a rozsdás drótkötegek kizárólagosságáról, az üres tereken parkoló autókról, a dugattyúk véleménytelen robotjáról: semmiről nem elfeledkezni. / A jó emlékezetből telik ki az örökkévalóság. / Félreértjük a tárgyakat, hogy ők sírnak. A tárgyak bánata csak a mi örömeinkhez hasonlítható: mindegyik a létezés túlzására felel, csak másképp. A tárgyak bánata dermedt öröm...”<sup>276</sup> A fent idézett versrészletben szereplő „feldoromboló szív” a

<sup>276</sup> *im.* 147-148. o. A Mészöly-szöveg itt a Nemes Nagy Ágnes esszéjéből már idézett Vergilius-parafrázissal dialogizál: *Vergilius*: „Sunt lacrimae rerum”(Van a tárgyaknak könnyük.) – *Nemes Nagy Ágnes*: „Sunt

tárgy valamiféle megelevenedésére utal, amit úgy is nevezhetnénk: *létre ébredés, hírre ébredés, jelenvalóvá válás*. Ezzel kezdődik a tárgyak „élete”, „boldogsága”<sup>277</sup> a Nemes Nagy Ágnes szövegekben.

Mivel „az időtlenség csak a mulandóságon keresztül tud megnyilatkozni,”<sup>278</sup> a tárggyá válás útja olykor a halálon át vezet. Ennek a drámának az alapszövegei az *Egy táviróoszlopra* és az *Ugyanaz* című versek:

*„Amint kidőlnek, mint a fák. Pedig már  
egyszer kidőltek, mint valódi fák.  
Egy vízmosás szélén megérni  
a második halált.*

*Ismertem őt, az egyszer visszajövőt,  
arcommal és fülemmel azt, ki nem volt,  
én átkaroltam ezt a másvilágot,  
mint egy állat, olyan meleg volt.*

*Zugott az oszlop nyári nap,  
nem szűnő tetteitől rezegve,  
önnön mennyében így repült  
átizzadó fenyőfateste.*

*Hogy rég. Hogy élt. Ez már csak görcs a fában,  
Egy sebhely puszta utalása.  
És most kidőlt. Bár egyszer már kidőlt.  
Egy túlvilág halála.”*

*„A sürgönyoszlopok, a volt fenyők.  
Fenyőfa-üdvözetek ők  
egy korhadásos másvilágon”*

---

existentiae rerum.” (Van a tárgyaknak létük.) – Mészöly Miklós: „A tárgyak bánata dermedt öröm.”

<sup>277</sup> vö: „Az én szívemben boldogok a tárgyak.” (A tárgyak: részlet)

<sup>278</sup> MÉSZÖLY Miklós: *im.* 148. o.

A vers szerint a tárgyként létezés jelenti a „túlvilágot”, az élethez („éléshez”) képest a létezést, az „önnön mennyben” repülést. Az élet tehát egymásra rétegződve letté „sűrűsödik”, az élőlény tárggyá zsugorodik, s így – akár a többszörös halálon át <sup>279</sup> – válik igazán jelenlevővé, önmagán *túlívá*. „Meghalni nem, de formává, holtponttá lenni igen”<sup>280</sup> – írja Mészöly Miklós Nemes Nagy Ágnes *Nem akarok* című versére válaszolva, melynek kezdő és záró sora: „Nem akarok meghalni, nem.” A versbeli tárgyak neve („távíróoszlop”, „sürgönyoszlop”), s a „nem szűnő tettek” utalások a hírnök-létre. Ahogy az éjszakai tölgyfának el kell mozdulni megszokott helyéről, ugyanúgy a versbeli fenyőnek is ki kell dőlnie ahhoz, hogy *hírnök, eleven hír* lehessen belőle. Mindkettőnek valamiféle halálon kell áthaladnia ehhez, hiszen sem a kivágott, sem a földből gyökereit kihúzó fa nem életképes többé *mint fa*. A „sebhely pusztá utalása” arra az üresen maradt gödörre vonatkoztatható, amelyből a fa kiszakadt: azaz magára a halálra.

Nemes Nagy Ágnes „tárgyai” tehát ugyanúgy küldöttek, határsáv-lakók, mint a fák, madarak és angyalok, de a tárgyak (hozzánk képest) másféle létmódja szembetűnőbb, „drámaibb”. Az első akadály, amit a tárgy-*Te*-vel átellenben álló *Én*-nek figyelmével le kell győznie, éppen a halál, az a tény, hogy a tárgyak „nem élnek”. Ezen túljutva tárul fel a *létezés* titka, amely „megeleveníti” a tárgyakat a szemlélő számára. Nemes Nagy Ágnes azzal, hogy versszövegeibe tárgyakat von be, ugyanezt teszi velük: „létre hívja” őket. A tárgyak a költői figyelem erejéből saját létükbe jutnak el, Martin Heidegger szavaival élve: „A műalkotás a maga módján feltárja a létező létét.”<sup>281</sup> A létnek ez a műalkotásban történő feltárulása valamiféle (belső) fénybe állítottsághoz, felragyogáshoz hasonló. Ez a metaforikus megfogalmazás jelenik meg Nemes Nagy Ágnes két – tárgyakról szóló – versében:

### *A tárgyak*

*Fent, fent a tömbök. Déli fényben állnak.*

*Az én szívemben boldogok a tárgyak.*

<sup>279</sup> A kidőlt távíróoszlop „kétszeres halála” Euridiké sorsát idézi, akinek „kettős elmúltát” haláláig siratja Orpheus (OVIDIUS, Publius Naso: *im.* 287. o.)

<sup>280</sup> *im.* 147. o.

<sup>281</sup> HEIDEGGER, Martin: *A műalkotás eredete*. 65. o.

## *A tárgy fölött*

*Mert fény van minden tárgy fölött.  
A fák ragyognak, mint a sark-körök.  
S jönnek sorban, derengő végtelen,  
fény sapkában 92 elem,  
mind homlokán hordozva mását –  
hiszem a test feltámadását.*

Ami a két versben történik, az a tárgyak „megdicsőülése” (műalkotássá válása) a rezdületlen figyelem, ahogy Nemes Nagy Ágnes mondja: a „nézés” tetőpontján. A „déli fény” a világosság csúcspontját jelenti (afféle belső, látomásos megvilágosodottságét, erre utal: „az én szivemben”), amely a látott dolog, a tárgy kiteljesedésének, létbe kerülésének, *jelenvalóvá válásának* eseményét hordozza magában. A „feltámadás” ugyancsak a legteljesebb jelenlétbe való eljutás metaforája. Heideggernél is megjelenik ez a fény-szimbólummal történő kifejezés éppen egy műalkotással (Van Gogh festményével) kapcsolatban: „A műben egy létező, egy pár parasztcipő léte fényébe állíttatott. A létező léte ragyogásának állandóságába jut.”<sup>282</sup> Egy másik helyen ezt olvashatjuk: „Ilyenformán az elrejtező lét megvilágosodott. E fény felragyog a művön. E ragyogás a művön maga a szép.”<sup>283</sup>

*A tárgyakkal a figyelemben (és a műalkotásban, azaz műalkotásként) történő létrehívása, jelenvalóvá válása azon történés metaforájaként is felfogható, amikor az Az-zá vált Te (vö: „hóba tűzött régi nádszál”) újra „megjelenik”, újra Te-vé válik (vö: „hó belepte sziklevél”). Ennek az átváltozásnak, pontosabban visszaváltozásnak a lehetőségére utal a Jég című vers 1944-46 közt írt előzetes-<sup>284</sup>, majd kötetbe foglalt végleges változata is:*

*„Belémfagy lassan a világ,  
mint téli tóba nádgubák,  
kis torlaszokban ott ragad*

<sup>282</sup> *im.* 61. o.

<sup>283</sup> *im.* 89. o.

<sup>284</sup> „Boldogok, akik hisznek. / Iszonyú / vasárnap az ablak alatt. / Távolodóban léptei / üres szobában kongnak. // Szememre, mint halott szemére, // lassankint ráfagy a világ, / széklába, kar, egy utca-sor, / emlék, pelyhedző szilvafák. // Ha hinnék benned, mennybe vinnél, / széttárnád meleg tenyered, / s az két kis napként sütné ottan / fölöttem, a folyam felett. // Hasadna a jég, rianással / keringne langyosan a hab, / s a boldog tárgyak felszökellve / csillognának, mint a halak.”

*egy kép, egy nád, egy égdarab –  
 ha hinnék Benned, hallgatag  
 széttárnád meleg tenyered,  
 s az két kis napként sütne fönn,  
 a tél felett, a tó felett,  
 hasadna jég, mozdulna hab,  
 s a tárgyak felszökellve mind  
 csillognának, mint a halak.”*

A végleges versváltozat első képében a beszélő tárggyá szilárdul, megfoghatatlan, örökké változó (víz)körvonalai mozdulatlanná (jéggé) válnak, de – mint egy ereklyetartó, talizmán-foglalat – magába zárja a látványt, mint végső megtartó erőt, a *Te*-vel való viszony emlékét, tudatát, „szárnya szélét”. Erre a látványra vonatkozik a „de nézni!” parancsa, erről nem veszi le a szemét és ezt „mutatja fel” az utolsó pillanatig a beszélő. A vers második felében (és az előzetes változat legvégén) megjelenik *a viszony lehetősége*.

A szövegek itt egy kimondhatatlan létezővel, a Mindenhatóval való viszonyra utalnak (ez az első változat ismeretében egyértelmű, az átírás már jobban „elrejt” ezt a jelentést.) Ha a beszélő számára valóban *Te*-vé válna az, akit *Te*-ként szólít meg, ő maga is *Te* lehetne újra: *Az*-létéből *Te*-ként támadhatna fel. A *nap-tenyerek* – a tanulmányban korábban tárgyalt versek ismeretében – egyszerre idézik meg az égboltként az *Én* fölé boruló szemet, arcot, és a mosdató-símogató napsugár-kezeket. Egyetlen képben jelenik meg a tekintet és az érintés csodája, a fényé és a melegségé, mely feloldja, *elmossa* a tárgyak körvonalait, *Én* és *Te* határait. A tárgyak „önnön létük fényébe kerülve” csillognak, visszaverik a kapott fényt, élőlényként (*élő lényként*) nyilvánulnak meg. Azonban ez a versbeli feltámadás feltételes: megint csak döntést, az *Én*nek a *Te*-re kimondott igenjét várja: erre utal a mindkét változatban megtalálható félsor: „ha hinnék Benned”. A címadó *jég* a borostyánnal és a szénnel párhuzamos jelentést hordoz: a mozgást sűríti mozdulatlansággá: jellegzetesen *Az*-motívum, amely látens módon, elrejtetten hordozza magában a *Te*-t, aki bármikor „feltámadhat” belőle: a mozdulatlanság mozgássá, a jég vízzé oldódhat.

Összefoglalva az *Az* megtartó (keret)szerepét és a benne rejtőző *Te* újjáéledésének reményét Kosztolányi így ír a tárgyakról: „Ezek nyugvópontjai elsikló életünknek. Itt van az egyetlen mozdulatlan bizonyos, amelyre vak továbbhaladásunkban tájékozódásul rátekinthetünk, mint a vonatban ülő utas az elsuhanó villanypóznákra. Mi megyünk, de ők nem mennek. / Nem mennek, itt maradnak, egész valójukkal a miénk. Sokszor beléjük temet-

kezhetünk és bennük várunk feltámadásra.”<sup>285</sup> Az *Az* feltámadása (*Te*-vé válása) ugyanis az *Én* számára is feltámadás: „Az alapszókat lényével mondja az ember. Mikor az ember azt mondja: *Te*, az *Én-Te* szópár *Én*-jét is kimondja. Mikor az ember azt mondja: *Az*, az *Én-Az* szópár *Én*-jét is kimondja. Az *Én-Te* alapszót csak egész lényével mondhatja az ember. Az *Én-Az* alapszót sohasem mondhatja egész lényével az ember.[...] Aki az alapszók egyikét kimondja, belépett a szóba és már benne áll.”(5-6.)

---

<sup>285</sup> Rilke, Rainer Maria: *Versek. (Utószó.)* Ictus Kiadó Bt. 1995. 406. o.

## II. A találkozás látványa

### (Retorikai dialogicitás Nemes Nagy Ágnes költészetében)

Dolgozatom első részében egy *találkozás* történetét kísértem figyelemmel, a lét síkján zajló *párbeszéd* nyomait kerestem Nemes Nagy Ágnes költészetében. A versekben még több más „történet” is olvasható, magának a versekbe íródott találkozásnak is sok egyéb útvonala létezik. Mivel az általam vizsgált találkozás többféle *Én* és *Te* között, sok kisebb-nagyobb állapotváltozáson keresztül formálódott történetté, dolgozatom első felének témája valójában nem egy találkozásnak a története, hanem a találkozás *egyik* története volt.

*Én* és *Te* közeledésének és távolodásának folyamata a versekben szabályos kört bezárva a körvonalak elmosódásától ugyanezen körvonalak újra-elmosódásáig ível: a történet megérkezik a kiindulópontjához, és ott újrakezdődik, de ez az újrakezdés már egy másik síkon zajlik. „A végzet minden új eónban nyomasztóbbá lesz, s a megfordulás robbanóbbá – írja Martin Buber – S a theophania mind *közelebb* kerül, egyre közeledik a *lények közötti szférához*: közeledik az országhoz, mely közöttünk, a között-ben rejtezik. Útjának minden kanyarulata mélyebb romlásba és ugyanakkor mélyebb megfordulásba vezet bennünket.”(146.)

A „mélyebb romlásnak és mélyebb megfordulásnak” ez a buberi kanyarulata a Nemes Nagy Ágnes kései költészetét reprezentáló *Egy pályaudvar átalakítása* című versciklusban érzékelhető leginkább. Olyannyira, hogy Szűcs Terézia szerint „az Ekhnáton-ciklus utáni Nemes Nagy-líra a buberi találkozást már lehetetlennek tekinti.”<sup>286</sup> „Buberi találkozás” alatt az idézett szerző itt csupán az *Én-Te* viszonyban létet érti, s ebben az értelemben a találkozás valóban véget ér, hiszen az *Egy pályaudvar átalakítása* ciklussal kapcsolatban többnyire már csak *Én-Az* relációról beszélhetünk. Bár az én meglátásom szerint az *Én-Az* világa is része a találkozásnak, mégis úgy tűnhet, mintha a kötet egy találkozás utáni állapotba vezetne, amelyből nem létezik többé visszaút a *viszonyhoz*. A kései költészetben



megjelenő prózaversekben „a szubjektum az én és a Másik közötti áthidalhatatlan szakadék miatt – egy, mondhatni, lévinasi gesztussal – eltűnik a romossal, ideiglenessel, elhagyottal való együtt-szenvedésben; a Másik temporalitásába beleállva szétszóródik az időben.”<sup>287</sup> – állapítja meg Szűcs Terézia. Valóban úgy tűnhet: a prózaversek (ontológiai) dialóguson túliak: mintha az *Én-Az* állapot véglegessé válna a beszélő tudatában – kevesebb jel utal az *Én-Te* viszonyba való átfordulás lehetőségére.

A találkozás azonban (amelyet az *Én-Az* reláció és az *Én-Te* viszony váltakozása alkot) véleményünk szerint mégsem ér véget, nem szűnik meg, hanem más módon, de továbbra is jelen van a versekben. A változás lényege, hogy az *Egy pályaudvar átalakítása* szövegei már nem a találkozásból beszélnek, hanem egy találkozáson kívüli, külső pozícióból, mintegy visszatekintve, rálátva a találkozásra (vagy a találkozások történetére), s látványként szemlélve azt. A ciklus beszélője a találkozást ismerő, de azt elhagyó *Én*. A versek alaphelyzete az *Én-Az* reláció, ami azonban bármely ponton átbillenhet az *Én-Te* viszonyba. *A szövegekben (főleg a prózaversekben) a leírhatóság és leírhatatlanság (vö. mondhatóság és mondhatatlanság) problematizálódásán keresztül tulajdonképpen az Én-Az világ (mint leírható) és az Én-Te világ (mint leírhatatlan) közti határvonal, a kettő különbsége s egymással való érintkezésük határfelülete problematizálódik.*

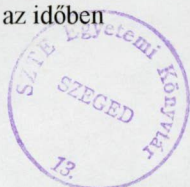
A kései ciklusban megjelenő *Én-Az* reláció az *Én-Te* viszony hiányát jeleníti meg – mivel *Én-Te* viszony utáni állapotot tükröz. Mivel pedig a hiány a jelenlét egy formájaként is felfogható, soha nem beszélhetünk az *Én-Te* viszony végérvényes hiányáról: sőt, éppen ez a hiány vezethet vissza adott esetben az *Én-Te* világba.

A viszonyban létnek az a fajta költői kifejezése és tematizálása, amely a *Napforduló* kötetig jellemző volt, az *Egy pályaudvar átalakítása* ciklusban megszűnik, s a viszony, amely felé az *Én-Az* állapot folyamatosan irányul, már egy másik síkon jelentkezik (akár mint vágy, akár mint valóság): a látvány, a képpé íródott reflexió síkján.<sup>288</sup> Ennek megfelelően a párbeszéd hangsúlyai is a retorika, a szövegalkotás síkjára tevődnek át, a létélménynek ugyanezt a reflexivitását jelezve. Mindez nem azt jelenti, hogy a létélmény (az ontológiai dialogicitás) eltűnt: nem tűnt el, csak más utakat keresett magának: a költői önkifejezés egy másik síkján, a retorikai dialogicitás síkján követhetjük tovább a nyomait.

<sup>286</sup> SZÜCS Terézia: *im.* 115. o.

<sup>287</sup> SZÜCS Terézia: *im.* 115. o.

<sup>288</sup> Talán ennek a másik síknak a megjelenése okozza, hogy az olvasó végleges kilépést konstatál az „előző” történetből: már nem látja, hogy az út visszakanyarodhatna a viszony felé, csak azt érzékeli, hogy ez az út kikanyarodik a körből, s elvész az ismeretlenben. Ezt az olvasói tapasztalatot nevezi Szűcs Terézia az időben való szétszóródásnak, amely a „Másik temporalitásába beleállva” zajlik le.





Az *Én-Te* viszonyba taszítottság önreflexív megértése<sup>289</sup> a kései költészetben úgy jelenik meg, mint az *Én-Az* relációba taszítottság önreflexív leírása. Tehát sem a két buberi állapot (*Én-Az*, *Én-Te*), sem az ontológiai és a retorikai dialogicitás, sem pedig a Nemes Nagy-költészet és annak kései szakasza nem választható el egymástól merev határvonallal – hiszen ezek ugyanannak a valóságnak (mintegy éremnek) két különböző oldalát képezik le, mutatják be. Ahogy a *találkozás*, úgy a *párbeszéd* és a *költészet* is alapvetően egy.

Mihail Bahtyin szerint a „regény művészi egységbe szervezett, társadalmilag különböző beszédmodok, sőt, néha különböző »nyelvek«, egyéni beszédstílusok összekapcsolódása”,<sup>290</sup> ezért mindig többszólamú; ezzel szemben a líra műneme lényegéből fakadóan, alapvetően monologikus: „A költőt az egységes és egyetlen nyelv és az egységes, monologikusan zárt megnyilatkozás eszméje tartja fogva. (...) a költő és az általa használt szó között még repedésnyi távolságnak sem szabad lennie. (...) Evégből a költő a szóból mintegy kivasalja az idegen intenciók gyűrődéseit, csak olyan szavakat és formákat használ, s ezeket csak úgy, hogy mentesek legyenek a nyelv minden meghatározott intencionális szférájához való kötődéstől és az összes konkrét szöveggörnyezettel való összefüggéstől.”<sup>291</sup>

Ez a feltevés azonban a lírának csak az én-beszédet alkalmazó, vallomásos típusára érvényes.<sup>292</sup> A nyelvhez, mint közvetítőhöz való viszony problematizálódásával, s a nyelv szerepéről való felfogás átalakulásával a líra is új utakat keres, s távolodni kezd a nyelvhez való problémátlan viszonyon alapuló monologikus nyelvhasználatától.<sup>293</sup>

Ezen utak egyike az *objektív tárgyias költészet*, amely egyrészt tudatosan átvesz elemeket a drámai és epikus műfajokból,<sup>294</sup> s ezzel is beengedi a versbe a többszólamúságot és a dialógust; másrészt érdeklődési iránya megváltozásával a beszélő eltűnik az ábrázolt valóság mögött, amivel eggyé válik.<sup>295</sup> Ezáltal kiszakad én-központú, saját-nyelvi univerzumából, és azoknak a tárgyakkal a „nyelvét” kezdi tanulni, amelyekbe – mint lírai

<sup>289</sup> Az *Én-Te* viszonyba taszítottság önreflexív megértése a kései Nemes Nagy-költészetben mint *etikai imperatívusz* jelenik meg.

<sup>290</sup> BAHTYIN, Mihail: *A szó a költészetben és a prózában*. In: uő.: *A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok*. Gondolat, 1976. 176. o.

<sup>291</sup> BAHTYIN, Mihail: *im.* 211. o.

<sup>292</sup> Vö.: SCHEIN Gábor: *im.* 108-109. o.; 120.o.

<sup>293</sup> A huszadik század huszas-harmincas éveinek lírájában megjelenő, Szabó Lőrinc nevéhez fűződő dialogikus paradigmaváltás egyenes folytatása Kabdebó Lóránt szerint az újholdások, különösen Pilinszky, illetve a kései Rába György és Nemes Nagy Ágnes költészete. (Kabdebó Lóránt: *Költészetbeli paradigmaváltás a huszas évek második felében*. In: „De nem felelnek, úgy felelnek.” 35.o.

<sup>294</sup> NEMES NAGY Ágnes: *A költői kép*. 105. o.

<sup>295</sup> Vö.: BERTA Erzsébet: *Nemes Nagy Ágnes és a tárgyias lírai kifejezőmód*. = *Alföld* 1980/5. 48-49. o.

szubjektum – lakást vett. A monologikus beszéd határai az objektív tárgyias költészetben megbomlanak és átjárhatóvá válnak.

A retorikai alakzatok és poétikai eljárások szintjén jelentkező dialogicitás – ahogy ezt a bevezetésben megállapítottuk – mindvégig jelen van Nemes Nagy Ágnes költészetében, de műfajszervező tényezővé csak prózaverseiben válik. A prózaversek először a *Között* című gyűjteményes kötetben jelennek meg a pálya kései szakaszában. Az itt szereplő három prózavers az utolsó kötetben, *A Föld emlékeiben* hétre egészül ki ugyanazon ciklus (*Egy pályaudvar átalakítása*) részeként. A következőkben a gyűjteményes kiadásokat megelőző három verseskötetet (*Kettős világban*; *Szárazvillám*; *Napforduló*) áttekintve a költői nyelv különböző szintjein próbáljuk számba venni ennek előzményeit.

## II./1.

### A retorikai dialogicitás változásai a korai és az érett Nemes Nagy-lírában

#### II./1.1. *Párbeszédes versszerkezetek*

„Valamikor, úgy életem közepe táján jöttem rá arra, hogy a lírai versben a szerkezet épp olyan fontos, mint bármi más, hogy a szerkezettel magával is egy csomó dolgot el lehet mondani. Azt hiszem, a lírai versnek van egy belső, a tudat szélein lebegő, imágószerű szerkezete is, amelyet az ember a szavaival, illetőleg a sorközeivel igyekszik megközelíteni.”<sup>296</sup> – vallja Nemes Nagy Ágnes egyik interjújában.

A retorikai dialogicitás egyik legfontosabb megjelenési formája a *versszerkezet szintjén létrejövő párbeszéd*. A párbeszéd (dialógus), mint strukturális megoldás már a fiataalkori, kötetbe nem sorolt Nemes Nagy Ágnes-művek között feltűnik (ilyen például a *Férfi, nő*), de a későbbi szövegek közt is időről-időre felfedezhetők hasonló kísérletek.<sup>297</sup>

A *Férfi, nő* két megnevezett szereplő párhuzamos monológja, akárcsak a *Trisztán és Izolda* a *Szárazvillám* kötetben. Veres András szerint „minden rendű és rangú *kommunikáció* természetéhez tartozik, hogy van feladója és címzettje, amiből értelemszerűen *következik* a kettő dialogikus viszonya.”<sup>298</sup> Rámutat, hogy a monológ a dialógus alkotóeleme is lehet, tehát nemcsak dialogikus, hanem monologikus „pár-beszéd” is létezik.<sup>299</sup> A vizsgált Nemes Nagy-szöveg kétségtelenül az utóbbi – a dialóguson belüli (páros) monológ – kategóriájába tartozik. A két monológot egyrészt az azonos szituáció egyesíti, amelyre a két beszélő megnyilatkozásai vonatkoznak, másrészt a megnyilatkozások azonos struktúrája. Kérdés azonban, hogy dialógusnak tekinthető-e egyáltalán a *Férfi, nő* című vers beszéd-szituációja (és ugyanígy a *Trisztán és Izoldaé*), mikor a szövegekből az sem derül ki, hogy a felek tudnak-e egymás megnyilatkozásairól. Egyértelmű nemmel válaszolhatnánk a kérdésre, ha nem irodalmi szöveggel, műalkotással lenne dolgunk: azaz egy olyan egységgel, amely a két megnyilatkozást egymást kiegészítő részekként rendeli egymás mellé.

<sup>296</sup> NEMES NAGY Ágnes: *Írószobám*. (Mezei András rádióinterjúja.) In: *Az élők mértana II.* 355. o.

<sup>297</sup> A párbeszédes versszerkezetek alkalmazása nem kifejezetten jellemző Nemes Nagy Ágnes lírájára, de mint költői kísérlet, időről-időre megjelenik e költészetben. Jelenléte tehát, ha nem is gyakori, de rendszeresen visszatérő.

<sup>298</sup> VERES András: *A monológ védelmében*. (Vita Bezeczký Gáborral.) = Helikon, 2001/1 10. o.

<sup>299</sup> VERES András: *im.* 14. o.

A műalkotásnak azonban nemcsak a két monológ része, hanem legalább annyira az a tartalommal ki nem töltött szituáció is, amire azok vonatkoznak. A hiány olvasói tapasztalatát a két szöveg közti tartalmi feszültség hozza létre: ha az adott szituációban (a szöveg szerint) mindkét fél megtette, amit ilyenkor tenni szokás, ugyan mi okozhatta csalódásukat? A beszédsszituáció, mint egy fehér folt, „üresen marad” a két megnyilatkozás között: a vers tehát ellipszisre épül. S amint az olvasóban akár kérdésként („Vajon mi történhetett?”), akár kimondatlanul megfogalmazódik ez a monológok által generált hiány, máris részese lett egy értelmezői párbeszédnek, hiszen „az irodalom eredendő dialogikusságán nem változtat az, ha a szövegben monológot vagy a lehető legdialogikusabb párbeszédet olvasunk.”<sup>300</sup>

Jóval összetettebb dialógus-struktúrára épül a *Kettős világban* című kötet *Harangszó* című darabja. A szöveg három címmel ellátott szakasza három hangra (harangszóra) tagolja a vers monológiát, mintha egy beszélő több személyre osztódva, zsolozsmázva felelgetne saját magának. A nyolc soros monológ-szakaszokat zárójelek közt futó, dalformájú, négy soros versszakok követik, amelyek új szólamot nyitva egy másik síkon válaszolnak az „Első”, „Második” és „Harmadik” harangszónak – és egymásnak is. Ez a másik sík a tárgyi világ, a természet síkja, amely a háromrészes monológban megjelenő gondolati-emocionális síkkal áll szemben. A természet, a tárgyak beszéde rejtett, „mozdulatlan” beszéd – erre utalnak a zárójelek, illetve az érzékelő benyomások rögzítésére szorító kijelentő mondatok. A gondolati monológ síkja a félelemnek kiszolgáltatott tudat emlékező-kérdező beszéde, mely belső folyamatokra reflektálva a névtelen kinnal próbál szembenézni. Ami az elviselhetetlent elviselhetővé teszi, az éppen az érzékelés síkját rögzítő másik szólam. „A vers teste válaszol a vers értelmének.”<sup>301</sup> – írja Nemes Nagy Ágnes Babits *Esti kérdésével* kapcsolatban, s ez az állítás némileg más értelemben a vizsgált versre is érvényes: a harangszó „teste” (azaz a hang érzéki képe a tudatban, amely megpróbál szöveggé lenni) válaszol a harangszó „értelmének”: a hang által elindított gondolatoknak. Az a két pólus, ami a Babits versben elválaszthatatlan egységben van jelen – a vers teste, az érzéki(látvány)réteg; és a vers értelme, az intellektuális kérdésfelvetések rétege – a Nemes Nagy szövegben két, egymásnak felelgető szöveges szólamra bomlik. A vers tehát két hármasszós *monológból* épül föl, és két irányba motivál dialógust: egyrészt az azonos monológok részei folytatnak párbeszédet saját magukkal, másrészt az egy részen belüli

<sup>300</sup> BEZECZKY Gábor: *Mi a dialogikus, mi nem?* = Helikon 2001/1 8. o.

<sup>301</sup> Vö.: NEMES NAGY Ágnes: *A hegyi költő. Vázlat Babits Mihály lírájához*. In: *Az élők... I.*; TAMÁS Terenc: „Kimondani, s elrejteni.” *Létélmény és módszer Nemes Nagy Ágnes költészetében: a Paradicsomkert tanulmányai*. = Orpheus 1995/1996.

ellentétes monológdarabok egymással. Az ilyen jellegű összetett versstruktúrákat nevezi Schein Gábor polifón zenei szerkezeteknek.<sup>302</sup>

A *Szárazvillám* kötetben több dialogikus versszerkezetet is találunk. A *Trisztán és Izolda a Férfi, nő* párhuzamos monológ-szerkezetét fejleszti tovább. A három szereplő megjelölése konkrétabb: megnyilatkozásaik élén ott áll a *nevük*, mint a drámákban. Nemcsak a közös beszédsszituáció (a mítoszi háttértörténet) kapcsolja egybe a három szöveget, hanem a megszólítások is: mind Marke király, mind Trisztán Izoldához beszél, bár Izolda egyiküknek sem válaszol. Mindhárom monológ önarckép, de a két férfi arca – mint egy szárnyasoltáron – a versben szerkezetileg is középen „álló” Izolda felé fordul, aki önmagába merülve, az olvasó-nézővel szembenézve „kimered” a képből, s mintegy elhajol a felé forduló férfiak tekintete előtt:

„ablakban álltam éjjel, mint a gyertya,  
mely önmagában támoltyogva megdől,  
viasz nyakát a kintibb éjbe hajtja  
és reszket és lángol a félelemtől – ”

Akárcsak a *Férfi, nő* című versben, itt is elliptikus a szöveg szerkezete: „üresen marad” a beszédsszituáció: a három szereplőt összekötő közös eseménysor. De míg az előző versben ez a szituáció egyetlen *történésre* (egy szerelmi együttlétre) vonatkozik, a *Trisztán és Izolda* már címével egy egész *történetre* utal. Az, hogy konkrét nevek helyett a *Férfi, nő* című versben csak a nemek megnevezései szerepelnek, s hogy a beszédsszituáció akárhányszor megismételhető *tipikus* helyzetet jelöl, arra utal, hogy a vers *példázat*. Ezzel szemben a *Trisztán és Izolda* című vers egyszeri történet egyszeri szereplőkkel, ezért a dráma, sőt, az epikum felé mozdul el a műfaja. Emellett a példázatoság jelentéstartalma is megmarad, hiszen amennyiben *mítoszról* van szó, annyiban az adott eseménysor *tipikus* és ismételhető. A Nemes Nagy Ágnes-vers is ezt teszi: ismételi, reprodukál – csak hogy olyan módon, hogy éppen maga a történet, a *cselekmény* helye marad „üresen” a szövegben. A szereplők saját – az eseménysorban betöltött – helyükre reflektálnak, a szöveg így az ő monológjaikon keresztül hozza létre annak a történetnek a lehetséges körvonalait, amely erőterében tartja, mozgatja és uralja a szövegbeli Marke királyt, Izoldát és Trisztánt. A szereplők önarcképei valójában ennek a helyzetnek, saját kiszolgáltatottságuknak a tükrében rajzolódnak.

A *Villamos* a zenei-polifónikus szerkezet újabb variációja. Itt az eddigi versekkel

<sup>302</sup> SCHEIN Gábor: *Nemes Nagy Ágnes költészete* 57. o.

szemben egyetlen beszélő interpretál több történetet – a polifóniát tehát nem a különböző szereplők hangjai, hanem az idő és a tér dimenziója hozza létre. Két történet zajlik két helyszínen, amelyeket a beszélő egyszerre, egy időben mesél el. Ahogy ezt az előző fejezetben már megállapítottuk, a strukturális és motivikus párhuzam miatt az afrikai és a budapesti eseménysor egy történetnek tekinthető: csak egymás mellett, egymásnak válaszolva és egymással kiegészülve nyerik el szövegbeli jelentésüket. A polifóniát a tipográfia is jelzi: ahogy a *Harangszóban* a zárójelek és az eltérő versforma, itt a beljebb kezdett sorok jelzik az afrikai helyszínt, a „másik szólamot”.

A *Szárazvillám* kötetig a dialogikus versszerkesztés két típusa alakult ki Nemes Nagy Ágnes költészetében: egy zenei-polifon struktúra egy beszélővel (*Harangszó, Villamos*), s egy párhuzamos monológokból felépített képi-leíró szerkezet (*Férfi, nő, Trisztán és Izolda*). Ezen belül a *Férfi, nő* a kétportrés medalion, a *Trisztán és Izolda* pedig a szárnyasoltár struktúráját képezi le a szövegben.

A *Paradicsomkert* a zenei és a képi struktúra jellegzetességeit ötvözi. A látványdarabokat lineárisan rendeli egymás mellé: a tájkép-részletek olyan sorrendben követik egymást, ahogyan a tekintet pásztázza a vidéket: a közeli tárgyaktól a távoliak felé haladva. Végül a látvány kitarul, és eljut a legvégső horizontig:

„– *közükben*

*a szeletekre szabdalt végtelennel:*

*a szálla-fák közt áttükröz a tenger.”*

Mint a szóló egy zenekari crescendo után, ekkor hangzik fel az első beszélő szava, aki a Paradicsomban megjelenő emberpárt szólítja meg. Megnyilatkozásába további képi-tájleíró elemek vegyülnek, mintha az ő tekintetén keresztül szemlélnénk tovább a vidéket. Ez a táj egyre hatalmasabb, lassanként szinte a vers egyetlen szereplőjévé nő: minden ennek rendelődik alá. A névtelen első beszélő az emberpár veszélyeztetettségére, kiszolgáltatottságára hívja fel a figyelmet, eleinte ennek aláfestésére szolgál az egyre félelmetesebb, egyre kísértetiesebb vidék, amely – mint egy sötét tónusú újabb crescendo – végül egészen „elnyomja” a névtelen hangot:

„*Holdfényben néma hold-hegyek.*

*A holdfény egyre élesebb,*

*S mind feketébb az éjszaka.*

*Szél mozdul olykor.*

*S válaszolva*

*Végigrezeg a fuvalomra*

*Fejük fölött a Fa.”*

A kezdeti romlás, a bűnbeesés szimbólumának feltűnésével, a táj elsötétülésének negatív crescendója után veszi kezdetét a vers második „tétele”, amelyben a második beszélő, az angyal tekintetén át nézzük tovább a tájat. A képek hasonló rendben követik egymást, mint az első „tétel” elején: a kicsiből a nagy felé tágítva a látvány kereteit. Ez a tágulás azonban nem a vidék fényes messzeségébe, hanem sötét mélységeibe vezeti az olvasót:

*„Két lomb között messze láthat:*

*a földi téren árnyra árnyat.*

*S ha lefoszt egy-egy árny-pihét,*

*alatta újabb árny szakad ki,*

*egy óriási vadmadár...”*

Az angyal vádbeszédének szólítottja a Teremtő, aki ugyanúgy nem válaszol neki szavakkal, mint ahogy az első beszélőnek sem felelt az emberpár. Így áll össze a mű szimmetrikus képszerkezete: a vers két tételében a két irányba (fölfelé és lefelé) kitáruló táj, s a két tájban a két válasz nélkül hagyott monológ. Hacsak nem tekintjük válasznak a monológokkal párhuzamosan felépülő tájképeket: az emberpár kimondatlan válasza a félelem, amit az első beszélő szavai alatt elsötétülő vidék tükröz, az Úr válasza pedig az angyal megnyilatkozása alatt az esti csendben átlényegülő, szakrális fénybe átúszó tájban artikulálódik:

*„Így szólt az angyal.*

*Válla mellett*

*némán himbált egy bodza-ág,*

*foszforos fényű tenyerén*

*tartva derengő illatát –*

*így szólt, míg földre hullt a hold,*

az is kerek, tenyérnyi folt,  
 így szólt, míg fönt-lent sűrűsödve  
 szitált a fény a lombközökbe,  
 s már miljom kartalan, fehér,  
 világító ezüst tenyér  
 hullámlott, miljom cseppnyi mérleg –  
 így szólt, amíg a lombon át  
 a tálkák rezgő mozdulattal  
 latolták már az éjszakát –

Így szólt, s elhallgatott az angyal.”

Ha válaszként értelmezzük ezeket a képeket, ugyanarra a jelenségre figyelhetünk fel, amire a *Harangszó* című vers kapcsán: „a vers teste válaszolt a vers értelmének” – a monológok kérdései a szöveg képi síkján egészülnek ki a felelettel.

A *Napforduló* kötetben a dialogikus versszerkezetek rejtettebbé, áttételesebbé válnak: a szólamok és a képek mind közelebb kerülnek egymáshoz, már-már egymásra fényképeződnek: így egyre nehezebb őket elkülöníteni. Ezt a tendenciát figyelhetjük meg az *Ekhnáton éjszakája* című versben, ahol a két szólam egy ideig párhuzamosan halad egymás mellett. A beljebb kezdett sorokkal és dőlt betűvel kiemelt versszakok hordozzák a „szakrális” síkot: az Aton-kultusz és a keresztény liturgia elemei egyesülnek a Nemes Nagy Ágnes-i eredet szakrális terében, a „régikertben”.<sup>303</sup> Schein Gábor szerint ez a sík önmagában is párbeszéd: „dialogikusan újraalkotja az ént.”<sup>304</sup> A másik szólam az én belső dialógusát szituáló<sup>305</sup> „reális” sík, amelyben egy vidéki vásár és egy háborús menekülés képei szerveződnek szöveggé. A mellvéden való átzuhanás jelenete után a vers mintha megszakadna: szaggatott vonal jelzi a törést. A vonal utáni történésekről, amelyek egy feltámadást jelelnének meg, már nehéz eldönteni, hogy melyik síkhoz tartoznak: ebben a szövegrészben a két sík összeér, egymásra fényképeződik, megszűnik a két szólam.

A *Szobrok* és *A lovas* című versben is fellelhető ugyanez a párhuzamos szerkesztés: tipográfiaiilag itt is kijebb és beljebb kezdett strófák jelzik a két szólamot. Az egyik sík a leírás és a történetmondás síkja; a másik síkba szorulnak vissza a lírai szubjektum közvet-

<sup>303</sup> „Valami módon úgy érzem, a kert olyan keresztetződés, ahol a természet és az emberi civilizáció összeér, találkozási pont, csomópont.” (Nemes Nagy Ágnes *bogánccs-játékai*. In: *Az élők... II.* 489. o.)

<sup>304</sup> SCHEIN Gábor: *Nemes Nagy Ágnes költészete* 97. o.

<sup>305</sup> uo.



len megnyilvánulásai, reflexiói, többek között a kérdések, felkiáltások, tehát ez utóbbi megint csak egy önmagában is dialogikus sík. Ennek a síknak a *Szobrok*-ban a verselése is más – anapestusok teszik pergővé, intenzívvé a „vallomásos” beszédet:

*„Kié ez a tömb?  
Ki volt, aki hegynyi palából  
irtózatot indulatával  
hasogatta ki ezt a közönyt?”  
(Szobrok)*

A két sík (elbeszélő-leíró; vallomásos) között tempóbeli különbség is van. A lírai én közvetlen megnyilvánulásai mindkét versben gyorsuló ritmusúak, mintha a tárgyak és a tájak életének mozdulatlanságából, amit a lassú tempójú szakaszok rögzítenek, minduntalan „kitörne” a beszélő lüktető belső élete: mintha a látvány csendjéből időről-időre „kibeszélne” valaki:

*„Itt nincs eső.  
A felhő föl-le jár,  
nagy ruha-ujja súrolja a földet,  
olykor egy-egy nyárfára görnyed,  
le nem borul.*

*Zuhanj le már, ne várj tovább,  
mosd meg utolszor legalább,  
mi várja még, mi várja ezt a tájat?  
Egy tiszta-arcú alkonyat,  
egy végső napkorong talán –  
zuhanj le víz, mint a bocsánat.”  
(A lovas)*

Ugyancsak dialogikus, de egészen más jellegű szerkezetre épül *A lovak és az angyalok* és az *Ékhnáton jegyzeteiből*. Az előbbi vers az *Énekhangra* ciklus nyitó darabja, ez is jelzi, hogy a szöveg egyszólamú: sem zenei polifónia, sem képi párhuzamosság nincs benne. Az első rész (*Jönnék*) teljes egészében megszólítás, mintha egy kérdés nélküli invo-

káció formálódna. Az „éneklő” lírai én úgy beszél érkező vendégeihez, hogy megnyilatkozása nem válik monologikussá. Az angyalokhoz intézett kérdések, megszólítások, reflexiók alkotta beszédfolyam ugyanis egységes, de nem összefüggő: a szövegben keletkező logikai rések elliptikusan „jelenítik meg” a látogatók válaszait. A második részben (*Mennek*) a lírai én már nem az angyalokhoz, hanem önmagához vagy az olvasóhoz beszél, tehát elbeszél, és ebbe az angyalok távozását leíró elbeszélésbe szövődnek bele a velük folytatott párbeszédek. A harmadik részben (*Út*) a lírai én magára marad, de ez az angyali vendégséget követő magány olyan mély, mintha az angyalok képében saját élete távozott volna el tőle:

*„A cukrászboltnál majd megállunk,  
ott utoljára még benézek,  
akár egy alkony ablakán;  
hogyan villognak a sütemények,  
a sok mennyei marcipán –*

*és aztán minden színtelen.  
És nem lát minket senkisé.  
A ló dobog csak, tompa dobja,  
mintha egy szív ver, távolodva.”*

A lovat patkoló kovács megszólításától a lóval megtett út elbeszéléséig ível ez az egység. A halálba, a semmibe vivő úton megszűnik a párbeszéd – a szakaszt záró (és az utat megszakító) gesztus, a ló nyakának átölelése jelzi a *Te* felé fordulást, az ontológiai dialógust, de ez a „párbeszéd” már nem beszéd: nyelvileg jelölten, nyelven kívüli. A harmadik szakasz (*A lovak és az angyalok*) mintegy összegzi a találkozásokat, a szöveg monologikussá válik, tempója lelassul – a beszélő elmerül a tárgyyszerűen időtlen lények szemlélésében.

Az *Ekhnáton jegyzeteiből* című vers dőlt betűs szedése is jelzi a dialogikus jelleget, ahogy a cikluson belül máshol is. A teremtmény szándék saját magából hozza létre istenét: „Léte a vágyból fakad, amely kinyitja az én világát, de nem lép ki belőle. Az én a megalkotott istenben nem valami egészen mással találkozik, nem kell mindinkább kiüresednie, mert nem fedezheti fel benne a fény eddig ismeretlen forrását. A beszélgetés, melynek itt

tanúi lehetünk (...), a személy létszféráján belül zajlik.”<sup>306</sup> Az *Ekhnáton jegyzeteiből* tehát önmegszólító, belső monológ.<sup>307</sup> A szöveg a teremtés helyszíne: a szándék megszületésétől („*Valamit mégis kéne tennem*”) a trónra léptetett isten uralkodásának megkezdéséig („*csak ülj és nézz örökkön át*”) ível a vers gondolati útja. Ebbe a belső monológba szövődik bele az istenhez intézett megszólító beszéd a második szakaszban, és egészen a vers végéig tart. Az énből előhívott másik e felruházással, mintegy részenként teremődik meg a szövegben. Minden „ruhadarab” a teremtő-beszélő lényéből fakad: így mintha saját énjét helyezné át a teremtmény-istenbe, hogy benne azután önmagát szemlélhesse:

„*És felruházlak én, ne félj,  
ne lásson meztelen az éj,  
a szenvedést kapcsolod nyakadra,  
mintha kerek vércsik fakadna,  
s az legyen langyos köpenyed:  
szerettem növényeidet.  
S helyezd el ékszeres szivedben:  
Hogy igazságra törekedtem.*”

Az istent megszólító teremtő beszéd fordított értelmű, ironikus invokáció: nem az ember szorul az istenre, hanem az isten az emberre, s ennek eredőjeként a teremtés is fordított irányú.

A *lovak és az angyalok* és az *Ekhnáton jegyzeteiből* a dialogikus versszerkezet eddigiektől eltérő típusát hozzák létre: a többszólamúság helyett a megszólításra épülő struktúrát. A megszólított szerkezetileg szinte teljesen eltűnik: már csak a szólító egyszólamú beszédében van jelen.

Összegzésül megállapíthatjuk, hogy Nemes Nagy Ágnes dialogikus versszerkezetei az első két kötet (*Kettős világban*, *Szárazvillám*) bonyolult, polifonikus képi és zenei szövegstruktúrái felől a *Napforduló* kötetben alapvetően két irányba változnak. Az egyik a tárgyias látványréteget és az objektív történetmondást a vallomásos-reflexív én-beszédttől *elkülönítő kétszólamú beszéd*. (*Szobrok*; *A lovas*; *Ekhnáton éjszakája*) a másik a megszólí-

<sup>306</sup> SCHEIN Gábor: *im.* 96. o.

<sup>307</sup> A beszélő, Ekhnáton, nincs *Én-Te* viszonyban megszólítottjával, magából teremti, s így szemléli őt, ontológiai dialogicitásról tehát nem beszélhetünk az istenteremtéssel kapcsolatban.

tott szólamát saját megnyilvánulásába *integráló, egyszólamú megszólító beszéd* (*A lovak és az angyalok; Ekhnáton jegyzeteiből*).

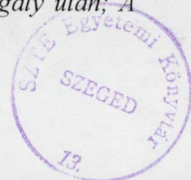
A versszerkezetek kérdéséről elválaszthatatlan a mondszerkezetek problémája. A korai Nemes Nagy líra kedveli a hosszú, bonyolult, ám mindig átlátható, ép struktúrájú mondatokat. A *Szárazvillám* kötettől ezek a mondatok rövidülnek, az elliptikus versszerkezetekkel párhuzamosan megjelennek a hiányos mondszerkezetek, majd a *Napforduló* kötetben uralkodóvá válnak a csonka, nominális mondatok. Mindez összefügg a tárgyiaság, a látvány-réteg hangsúlyossá válásával, és a költői nyelv sűrítettebbé, tömörebbé, szikárabbá válásával. Nemes Nagy Ágnes egy interjúbán így nyilatkozik költői módszerei változásáról: „Fiatalon így írtam – s ilyen volt akkor a líra általános képlete – : egy adott élmény = egy sor vers. Később több élmény sűrűsödött egyetlen költeménnyé.”<sup>308</sup> „Kezdetben nem voltam olyan tárgyias, mint ma vagyok, szubjektív voltam, egy élményből író. Most már sok élményből írok, úgy értem, élmény-rétegeket fényképezve egymásra, és ez egyfajta szigorúságot jelent, például a szerkezet szigorúságát.”<sup>309</sup> Az egyre sűrűbben egymásra fényképezett élményrétegek lassanként háttérbe szorítják a korai Nemes Nagy-lírárt még jellemző vallomásos én-beszédet: a *Napforduló* kötet idején a lírai szubjektum az egyes szám első személyű állítmányokkal együtt eltűnik a megjelenített képek, látványtömbök mögött.<sup>310</sup> A látványban, a tárgyakban való feloldódásra utal a megszólítások iránya is. A lírai én a *Kettős világban* verseiben vagy saját magát szólítja meg (pl. *Bűn; Tavasz felé*), mintegy belső dialógust folytatva<sup>311</sup>; vagy pedig olyan elvont képzeteket, eszméket, amelyek szintén belső tartalmaknak feleltethetők meg, pl. elme, igazság, vágy, szabadság, remény, ismeret. A beszélő szubjektum háttérbe húzódásával a belső dialógusok a tárgyi világ, a látvány síkjára helyeződnek át: a lelki folyamatok tárggyá, tájjá, látvánnyá lényegülnek át. Az én-beszédet felváltja a látomás-beszéd.

<sup>308</sup> NEMES NAGY Ágnes: „A világgal való egységet érzem minden emberben.” (Nádor Tamás interjúja.) In: *Az élők... II.* 338. o.

<sup>309</sup> NEMES NAGY Ágnes: *Írószobám.* (Mezei András rádióinterjúja.) In: *Az élők... II.* 355. o.

<sup>310</sup> A *Napforduló* kötet másik szólama, „negatívja” a *Barna noteszből* ciklus. Mintha de „tevődne át” a vallomásos én-beszéd, amely minden addiginál keserűbb és ironikusabb.

<sup>311</sup> Ezek a megszólítások kezdettől a pátosz és az ironia kettőségében formálódnak – a későbbiek során ezek közül az ironia válik meghatározóbbá. A belső én-résszel folytatott dialógusra utalnak a tudatalatti tartalmakkal való viaskodást megjelenítő versek, amelyekkel részben foglalkoztunk már (*A szörny; Dagály után; A halottak*).



## II./1.2. A szókép-szerkezetek dialogicitása

A metafora a szószerkezetek szintjén megjelenő, jellegzetesen dialogikus struktúra, amely öntükröző módon, kicsiben „utánozza” az irodalom eredendő dialogikusságát.<sup>312</sup> Nemes Nagy Ágnes *A költői kép* című esszéjében így ír a szóképeknek erről az eredendő, strukturális dialogikusságáról: „... a hasonlat mozog, a hasonlat történik. Mozog saját két sarkpontja között, befogadó elménket is ugyanarra a mozgásra készítetve. A hasonlat állandó eltolódás. Összefényképeznek benne két tárgyat [...] Mindkét hasonlatbeli tárgy enged valamit saját azonosságából, átszüremkedik egy másikba egy percre, vagy tartósan is akár, és önmaguktól való eltolódásuk árán létrehoznak egy harmadik minőséget, a hasonlatot. A kétségbe vont azonosság, a némileg olvadékony héjú azonosság újat teremtő ereje: a hasonlat lélektani fontosságának egyik titka ez [...] Az ő területe az a keskeny réteg, az a vékony köd, ami körülveszi a tárgyak azonosságának kontúrjait, az az ismeretelméleti párolgás, amely az elkülönültek egymásba való áttünéseit rejt magába lehetőségként, mint egy univerzum méretű mozivásznon.”<sup>313</sup> A dialógus nemcsak a versszerkezetekben, hanem a szóképalkotás mikrostruktúrájában is jelen van.

Líraelméleti írásaiban<sup>314</sup> Nemes Nagy Ágnes a metaforával szemben a hasonlatot tekinti elsődlegesnek, számára a hasonlítás az a minden mást megelőző alap-viszony, amelyből az összes költői kép kinő.<sup>315</sup> Ezért a „hasonlat” szót gyakran a „költői kép” szinonimájaként használja. Hasonlatnak nevezi például a teljes metaforát is, a csonka metaforát pedig, amiből eltűnik a hasonlított, önállósult hasonlatnak. Az összetett hasonlatok közé sorolja – ahol egy viszonyíthatóhoz több viszonyító járul – a komplex metafora-szerkezeteket is: „A tény azonban az, naprendszerünkben és gondolatrendszerünkben egyaránt, hogy sok bolygó van a nap, a kifejezendő körül, hogy vonzzák, befolyásolják, eltérítik, összetörik, egységgé szervezik egymást.”<sup>316</sup> „...a mai összetett hasonlat (...) térben, három dimenzióban rakja egymás mellé, alá, fölé diszparát képréseit, fő, mellék, manifest és rejtett hasonlatok bonyolult, mozgó téralakzatait, bolygórendszereit képezve.”<sup>317</sup>

Nemes Nagy Ágnes *A költői kép* című esszéjében a különböző trópusok között a sú-

<sup>312</sup> BEZECZKY Gábor: *im.* 8. o.

<sup>313</sup> NEMES NAGY Ágnes: *A költői kép*. In: *Az élők... I.* 122-123. o.

<sup>314</sup> Ezek közül a legjelentősebb *A költői kép* című esszé, ennek alapján vázoljuk a költőnő hasonlatról vallott nézeteit.

<sup>315</sup> A hasonlat elsődlegességét valló felfogások Quintilianusra vezethetők vissza, aki szerint a metafora nem más, mint összevont hasonlat. In: ZALABAI Zsigmond: *Tűnődés a trópusokon* Madách Kiadó, 1981. 135. o.

<sup>316</sup> NEMES NAGY Ágnes: *im.* 113. o.



rítettség szempontjából fokozatokat állít fel: ebben a sorban az önállósult hasonlatot (csonka metaforát) a szimbólum követi, a szimbólumot pedig a vízió, amely a költői kép csúcsa, legösszetettebb struktúrája. Különös tudatosságra és reflexivitásra vall, hogy Nemes Nagy Ágnes költészete a *Napforduló* kötetig éppen azt az utat járja be, amelyet ebben az esszéjében felvázol: nemcsak a versszerkezetek, hanem a szókép-szerkezetek is a sűrűsödés, az „egymásra fényképeződés”, a Nemes Nagy Ágnes-i réteges „téralakzatok” keletkezésének irányába változnak. A könnyebb érthetőség kedvéért nem a költő szöveghasználatát követve, hanem a hagyományos stilisztikai kifejezésekkel<sup>318</sup> vázoljuk a trópusok (mint eredendően dialogikus struktúrák) változásainak ezt a folyamatát.

A *Kettős világban* uralkodó alakzata a *hasonlat*, amely Nemes Nagy Ágnes szerint a megismerés képi módja.<sup>319</sup> „Hiszen eleve kombinációkban fogjuk fel a világot. (...) Előbb értjük meg gyerekkorunkban a mondatot, mint a szót, a mondat-szók szövevényes tartalmait közt élve; előbb fogjuk fel, fogadjuk be a struktúrákat vagy struktúradarabokat, és utóbb bontjuk le őket. (...) ... ez az »olyan mint«, a hasonlatnak ez a sémája, háttere, indoka, mintha a művészet egészének funkcióját formázná kicsiben, és ugyanakkor aprócska poétikai sejtjeiben ábrázolná az emberi elme szintetizáló alapmilyenségét is. A hasonlat ismeretszerző készségünk egyik metaforája.”<sup>320</sup> Más szavakkal kifejezve: a költői képalakítás a megismerés olyan útja az ember számára, amely magán viseli, demonstrálja is az adott megismerés-folyamat szerkezetét.<sup>321</sup> Ez a megismerés-szerkezet az, ami folyamatosan változik, alakul a költészet Nemes Nagy Ágnes-i történetében.

A korai Nemes Nagy-lírában a megismerés („ismeretelmélet”) még elsősorban fogalmi, filozófiai probléma, amely lassanként poétikai kérdéssé válik: „A tudás és a nem tudás közti keskeny sávon halad az ember, mikor verset ír.”<sup>322</sup> A megismerés tanulást<sup>323</sup> is jelent Nemes Nagy Ágnes számára: a „között” sávjának, a névtelenek nevének tanulását. Ezt tekinti a költészet legfontosabb feladatának is: nevet adni az emberi érzések névtelen tartományainak. S bár a jelentésképzés elválaszthatatlan a jelképzéstől, s az új jelentés

<sup>317</sup> uo.

<sup>318</sup> A stilisztikai fogalmakat Zalabai Zsigmond értelmezésében használjuk. (ZALABAI Zsigmond: *im.*)

<sup>319</sup> NEMES NAGY Ágnes: *im.* 122. o.

<sup>320</sup> uo.

<sup>321</sup> FREJDENBERG, Olga: *Metafora*. (ford.: HORVÁTH Márta) In: KOVÁCS Árpád – V. GILBERT Edit (szerk.): *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletirők tanulmányai*. JPTE Kiadó, 1994. 212. o., idézi: HORVÁTH Kornélia: *Metafora és költői nyelv*. In: HORVÁTH Kornélia – SZITÁR Katalin (szerk.): *Szó – elbeszélés – metafora. Műelemzések a huszadik századi magyar próza köréből*. Kijárat Kiadó, 2003. 31. o.

<sup>322</sup> NEMES NAGY Ágnes: „Az én szívemben boldogok a tárgyak.” (*Krekity Olga iterjűja*). In: *Az élők... II.* 458. o.

<sup>323</sup> A Nemes Nagy-költészet szimbólumává nőtt *Fák* című verset a költő 1979-ben Tanulni kell címmel újraírta: az első két sort („Tanulni kell. A téli fákat./ Ahogyan talpig zuzmarásak.”) változatlanul hagyva újabb versvariációt hozva létre ugyanarra a témára.

megjelenése egyszersmind új szó keletkezését is jelenti,<sup>324</sup> ez a jelképzés, névadás korántsem automatikus, magától értetődő folyamat Nemes Nagy költészetében: annál inkább a szigorú és szenvedélyes figyelem, a „tanulás” gyümölcse. Ebben a névadásban, a nem tudott tudottá tételében van fontos szerepe a hasonlatnak – ugyanis minden konkrét hasonlat *név*: „Egy új lelki tény, amely megnevezhetővé teszi a világ eddig névtelen árnyalatát.”<sup>325</sup>

A *Kettős világban* című korai kötetben gyakoriak a hasonlatra alapuló versszerkezetek (*Hadijelvény; Az ismeret*); a hasonlattípusok<sup>326</sup> közül a metaforikus és képi leírást alkotó hasonlítások jellemzőbbek (*Hadijelvény; Kettős világban; A szörny*), ritkábbak viszont a kreatív hasonlatok (pl. a *Dagály után* című versben: „*Oly híg vagy bennem, mint az örület*”). Összességében ezek a versek egyszerűbb hasonlattípusokat alkalmaznak, mint a későbbi szövegek: a „tanulásnak” ez a kötet azt a lépcsőjét jelöli, ahol a tertium comparationis még egyértelműbb, hasonló és hasonlított között még kisebb a jelentésbeli távolság.

A *Szárazvillám* kötettől ez a távolság nőni kezd: a névteremtő-nyelverteremtő költői szubjektum egyre beljebb merészkedik a „névtelen érzelmek senkiföldjének” ismeretlen tartományaiba. „A modern képnek egyik karakterjegye a nagy, az egyre nagyobb távolság a hasonlat két pólusa közt. A tertium comparationis, a hasonlat harmadik, legfontosabb tagja, ez a kimondott vagy ki nem mondott lényeg, vagyis a hasonlóság maga, amelyet leginkább úgy képzelhetünk el, mint egy teret, a logikai-érzelmi felismerés terét a két megépített sarkpont között, egyre szélesebbé válik, egyre áttetszőbb éter tölti ki.”<sup>327</sup>

A gyakoriságban továbbra is élen járó hasonlatokban ez az egyre „szélesebbé” váló tertium comparationis egyre többször kimondatlan. Emellett a szövegekben mind sűrűbben jelennek meg metaforák. Érdekes azonban, hogy Nemes Nagy Ágnes többnyire nem a létigés predikatív szerkezetet használja az azonosítás létrehozására (a hasonló és hasonlított „összefényképezésére”), hanem – többek között – előszeretettel alkot kötőjellel szószerkezeteket, vagy kettősponttal mondat szerkezeteket. A kötőjel és a kettőspont is a két pólus egymáshoz való közelebb hozását, sűrítését szolgálja, ezen kívül – a létige határozottságával szemben – „lebegteti” a viszonyító és viszonyított azonosítását, s az azonosítás mi-kéntjét. Az írásjelekkel való összekapcsolás többféle lehetséges kapcsolattípust enged meg

<sup>324</sup> HORVÁTH Kornélia: *im.* 21. o.

<sup>325</sup> NEMES NAGY Ágnes: *A költői kép.* In: *Az élők... I.* 124. o.

<sup>326</sup> A hasonlattípusok elnevezéseit Danyi Magdolna tanulmánya alapján használom: DANYI Magdolna: *Hasonlattípusok Pilinszky János költészetében. A hasonlattípusok jelentéstani értelmezése.* = Jelenkor, 1991/11 935. o.

a pólusok között, mint a létige:

„A hűvös pára földre cseppen:  
egy angyal jár az éji kertben.”  
(*Paradicsomkert*)

„Tojánhéj-élet! *Merre, honnan*  
*mozdul a roppant-ujju kéz,*  
*melynek nyomán végképp beroppan?*”  
(*Trisztán és Izolda*)

Az angyal érkezését megjelenítő részlet tájleírásnak „álcázott” vízió. A mondat-szerkezet látvány és látomás határán lebeg, s csak a vessző helyett kitett kettőspont árulja el a két mondatrész mellérendelésnél szorosabb, de ezentúl meghatározhatatlan, az azonosítást csak finoman felvető-sejtető kapcsolatát. Ugyanilyen lebegő-azonosító viszonyban van egymással a „tojánhéj-élet” metafora két tagja. A *tertium comparationis*nak csak egy része (a *Paradicsomkert*ben az égből a föld felé irányuló mozgás; a *Trisztán és Izolda* esetében a törékenység) rekonstruálható.

A kötőjel különös módon a jelzői metaforák esetében is megmarad:

„*fűrtben csüngtünk a sárga állat*  
*apadozó villany-tején.*”  
(*Villamos*)

„*közelcsúsznak az elefánt-*  
*bőrű, gyűrött aszfalt-lepények.*”  
(*Villamos*)

Ennek oka talán az lehet, hogy ezek a szerkezetek sem – a helyesírást követően – külön írva, sem egybeírva nem azt jelentik, ami kötőjellel: a különírás nem jelzi kellőképpen a szókapcsolat összetartozását, az egybeírás viszont túlságosan evidenssé teszi. A Nemes Nagy Ágnes-i jelzői metaforákban a kötőjel valósítja meg (és tipográfiailag egyben

---

<sup>327</sup> NEMES NAGY Ágnes: *im.* 111. o.



szimbolizálja is) azt az állandó mozgásban-létet, azt a meg nem állapodó történés-folyamatot, a költői kép két sarkpontja, a viszonyító és a viszonyított közti szüntelen lebegést, amely nem más, mint – Nemes Nagy Ágnes szavaival – a tárgyak „kétségbevont”, „olvadékony héjú” azonossága.

Van olyan metafora, ahol a különösen „széles” tertium comparationis, a viszonyító és viszonyított közt megnőtt jelentéstani távolság miatt a kötőjelnek inkább összetartó szerepe van:

*„szól a verébhang testtelen,  
szól vékonyan, szól tehetetlen,  
hintázza keskeny hang-magát  
egy ág hegyén, a puszta berken –”  
(Trisztán és Izolda)*

*„Valaki, messze úgy vomul,  
hogy a köd kilométer-odva  
énekét tompán sokszorozza –”  
(Október)*

Más metaforák esetében a kötőjel inkább a szókapcsolat tagjainak széttartásáról gondoskodik. A *Szárazvillám* költői világában ez sokszor olyan szókapcsolatokra is érvényes, amelyek valójában holt metaforák, metaforikus jellegüket már nem érezzük: „A szóhasználat során elvesz a belső forma, s marad a hangalak mint a fogalom puszta, formális jelölője. A költői beszédmódban azonban a szó kihunyt képzele képes aktivizálódni, s ezáltal megsokszorozza és felnyitja a jelentést. A költői nyelvhasználat *eleven képzetű* szavakkal él.”<sup>328</sup> A szó metafora-mivoltának ezt a felnyitását, elevenné tételét végzi el a rendhagyó módon kitett kötőjel, például a következő szókapcsolatokban:

*„S amott, közelegve, távolodva,  
a sík utat narancs-piros,  
lámpás orrával szimatolja  
a ködben bolygó villamos.”  
(Tájképek/Otthon)*

„láthatatlanul egy rázza,  
vibráltatva a levegőt:  
elfojtott szíve-dobbanása”  
(Jegyzetek a félelemről)

A „narancspiros” és a „szívdobbanás” hétköznapi, nem speciálisan a költői nyelvbe tartozó szavak, amelyeknek metaforikus alapszerkezete már megkopott, elhomályosult. Ezt a szerkezetet teszi újra láthatóvá, elevenné a kötőjel, s emeli, „lopja” vissza e szavakat a költői nyelvbe. A „narancs” főnév és a „piros” melléknév, egymástól tipográfiai elválasztva, mintha eredendő „szabadságukba” jutnának vissza: a két szó élni kezd, az olvasó képzeletében külön-külön érzékelhetővé válik a „narancs” és a „piros” – így összekapcsolásuk újra váratlan és hatásos tud lenni.

Így a kötőjel egyszerre jelent szétválasztást és összekapcsolást – ezek sorrendje a tertium comparationis „szélességétől” függ – ezen felül folytonos „között”-létet. „A hasonlat nem galamblövészlet – írja Nemes nagy Ágnes – nem a galambot találja el, hanem a galamb *mozgását*. Azt a láthatatlan vonalat kíséri a levegőben, ami a madár röpte, a felismerés pályája. Úgy érzem, leginkább a névteremtés *akcióját* köszönhetjük a költői képnek. A hasonlat lelki dinamizmusaink leképezése.”<sup>329</sup> Ez a „láthatatlan vonal” válik láthatóvá a metaforák Nemes Nagy Ágnes-i kötőjeles típusában.

A költői nyelv a *Napforduló* kötetben a legsűrűbb. A kötetet demonstráló *Között* – elliptikus vers- és mondat szerkezeteivel, nominális mondataival, tömbszerű képstruktúráival és nem utolsó sorban a címével – demonstrálja a Nemes Nagy-líra fordulát, amit a költő így jellemez: „...a hasonló fontosabbá kezd válni a hasonlítottnál, a voltaképpeni tárgy összezsugorodik egy nála mérhetetlenül nagyobb környezetben, egy szétterülő panorámában, amely nem más, mint a rávetített költői közérzet. (...) A hasonlat terjeszkedik, nő, és megeszi a hasonlítottat.”<sup>330</sup>

Az *Napforduló* kötet igazi fordulata azonban abban áll, hogy hasonló és hasonlított kapcsolatának, a metaforikus viszonynak a változása a szóképstruktúrák szintjéről áttevődik a költészet, a költői formanyelv szintjére. Tehát nem a versekben található teljes metaforák sűrűsödnek össze csonka metaforává, hanem *maguk a versek válnak hasonlítójává*

<sup>328</sup> Horváth Kornélia: *Metafora és költői nyelv* 23. o.

<sup>329</sup> NEMES NAGY Ágnes: *im.* 124. o.

<sup>330</sup> NEMES NAGY Ágnes: *im.* 100. o.

egy olyan hasonlítottnak, amely *mint hasonlított* soha nem lesz a szöveg részévé, rejtőzködik, mindig a szöveg „takarásában” marad. Ez a *hasonlított maga a névtelen*: az a senkiföldje, ahonnan a versek hírt hoznak. *A Napforduló poétikájában a költői képek – a szöveg mögötti névtelen jelölt jelölői – maguk a versek.*<sup>331</sup> A csonka metafora két pólusa tehát a vers (a viszonyító), és a szövegben ki nem mondott tartalom, amire a vers vonatkozik (a viszonyított).

Mintha egy ismeretlen „mitológia”, „mitikus” világ körvonalazódna a szövegek hátterében, s ez alkotná a viszonyítottat, a jelöltet, amely azonban *azonos* a jelölővel: azokkal a versben megjelenő tárgyakkal, tájakkal, képekkel, amelyek elrejtik, s egyben megalkotják a „mítoszt”. Az a jelenség tehát, amit az olvasó a jelölt rejtőzködéseként, takartságaként érzékel, nem más, mint jel és jelölő *egybeesése*, amely Ernst Cassirer szerint a *mitologikus gondolkodásmód* alapvető sajátossága. A mitikus tudat ugyanis – állítja Cassirer – nem tesz különbséget a jel és a jelölt tárgy között, mivel nem érzékel közöttük fogalmi távolságot, s így az egész valóságot metaforává formálja.<sup>332</sup> A mitikus gondolkodásmódból fakad tehát a *Napforduló* kötet eredendő elliptikussága: „A mitologikus képek konkrét megfeleltethetősége nyilvánvaló nehézségekbe ütközik; – írja Horváth Kornélia – ez a tény azonban nem a mitológia hiányával egyenértékű e költészetben, hanem ellenkezőleg, annak szó-sémákba *sűrített* jelenlétével.”<sup>333</sup> A mítosz tehát jelen van a szövegekben<sup>334</sup>: a versek nem takarják a mítoszt, hanem alkotják: alkotórészei annak a mitikus világnak, amivel azonosak. A mitikus tudat elképzelt tárgyai zárt birodalmat alkotnak: így válik a mitológia zárt jelrendszerré, amit „rendszerre szervez funkcionalitásának jellege is, a környező világ modellálásának módja is.”<sup>335</sup>

Cassirer szerint a dolgok miértje, a lét szentsége az *eredet* szentségéből fakad,<sup>336</sup> ez az eredet, mitikus kezdet pedig nem időbeli kiindulópontot jelöl, hanem egy elvet helyettesít, amely a szubsztanciával azonos.<sup>337</sup> A mítoszok ennek az eredetnek a szent idejébe vezetik vissza hallgatóikat, oda, ahol minden ép és erős, saját lényegének megfelelő. Az ün-

<sup>331</sup> Schein Gábor „önmagára vonatkozó allegorikus metaforának” nevezi azt a struktúrát. In: SCHEIN Gábor: *Nemes Nagy Ágnes költészete*. 54. o.

<sup>332</sup> CASSIRER, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen. Mythisches Denken* című művét idézi: MELETYINSZKIJ, Jeleazar: *A mítosz poétikája*. Gondolat, Budapest, 1985. 62-67. o.

<sup>333</sup> HORVÁTH Kornélia: *Fák, tárgyak, szavak (Nemes Nagy Ágnes: Fák)* In: HORVÁTH Kornélia: *Tühegyen. Elemzések a későmodernség magyar lírája köréből*. 150. o.

<sup>334</sup> „Cassirer értelmezésében az objektum az objektíváló tudat értékelést is magába foglaló spontán aktusa. A jeleknek új rendszere, világa a tudat számára teljes és objektív valóságként jelenik meg.” (MELETYINSZKIJ, Jeleazar: *im.* 60. o.)

<sup>335</sup> MELETYINSZKIJ, Jeleazar: *im.* 59-64. o.

<sup>336</sup> *im.* 65. o.

<sup>337</sup> *im.* 63. o.



nepekben, a mítosz felidézése során az idő az eredet hajdani, szent idősíkjára tér vissza, hogy abba alámerülve meggyógyuljon, s eredeti egységét, épségét visszanyerve újuljon meg.<sup>338</sup>

Az ünnepből kisarjadó művészi beszéd, maga a művészet is eredendően ezt az ősegyiséget rekonstruálja, a művészi ihlet tehát az eredet idejébe enged bepillantást. 1967-ben, két évvel a *Napforduló* kötet megjelenésével egyidőben keletkezett kéziratában így ír erről Nemes Nagy Ágnes: „Mióta az eszemet tudom, egész kisgyerekkorom óta, tele vagyok »ihletett pillanatokkal.« (...) Végtelen jól ismerem, amikor belecsap az emberbe a villám, s egyszerre *elszakítja a környezetétől, hogy más áramkörbe kapcsolja.* (...) hova visz? Valahová, *ahol minden intenzívebb. Ahol minden éles, erős, nagy, sugárzó. Minden önmaga lényegét mutatja,* persze a gyötrellem is. Az édes édesebb, a keserű keserűbb. Mint az északi sark: egyszerre csak kitűzi az északi fényt, hadd lüktessen a feje körül, hadd lássák, hogy ő az északi sark, *hadd mutassa a jelenlétét, mint szentek szentségét a glória.* Az ihletben minden tárgynak északi fénye van. / Tehát a tárgyak megváltoznak, és *a »saját lényegük felé torzulnak«.*” (Kiemelés – H.M.)<sup>339</sup> Az eredet szent idejének sugárzó tájai és tárgyai jelennek meg már a *Paradicsomkert* és a *Balaton* egy-egy részletében, a *Napforduló* kötetben pedig az *Ekhnáton ciklus* (és egyben a kötet) utolsó három darabja (*Ekhnáton az égben, A tárgyak, A tárgy fölött*) a kötet csúcspontjaként tünteti fel ezt a mítikus téridőt. A tisztáson megálló nap, a déli fényben álló tömbök és a boldog tárgyak jelzik az ünnep tetőpontját, a *napfordulót*, amellyel kezdetét veszi a Nap (Aton), a nappal uralma.

„Mert fény van minden tárgy fölött.  
A fák ragyognak, mint a sarkkörök.”  
(A tárgy fölött)

Az idézett esszé mintha ezt a két verssort parafrázálná: az északi fény az északi sark jelenlétét mutatja, „mint szentek szentségét a glória”. A tárgyak glóriás megdicsőülése nem más, mint eredeti helyükre – *az eredet helyére*, a valódi jelenlétbe – való visszakerülésük, aminek a keresztény terminológiában *feltámadás* a neve:

<sup>338</sup> ELIADE, Mircea: *A szent és a profán. A vallási lényegről.* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999. 61-65.

<sup>339</sup> NEMES NAGY Ágnes: *Ihlet. (Kézírtatos hagyatékából.)* In: *Az élők... II.* 182-183 .o.

„S jönnek sorban, derengő végtelen,  
fény sapkában 92 elem,  
mind homlokán hordozva mását –  
hiszem a test feltámadását.”

A test feltámadása a tárgyak feltámadása, s amint a tárgy a versben „feltámad”, a látvány látomássá válik: „Nem realizmus többé csak a tudottra támaszkodni, ellenkezőleg, a tudott rakétatámaszponttá válik az ismeretlen felé.”<sup>340</sup>

A mitologizálás, a mitológiai elemek felhasználása a *Napforduló* kötet időszaka előtt is jellemző volt mind Nemes Nagy Ágnes költészetére, mind az objektív tárgyas lírára.<sup>341</sup> De míg a korábbi versek már meglévő – tehát ismert – mitológiai történeteket parafráznak (*Trisztán és Izolda*, *Paradicsomkert*) addig a *Napforduló* kötet már *saját mitológiával* dolgozik.<sup>342</sup> Ez a magánmitológia nem annyira eseménysorokból, mint inkább (névtelen) érzés-vidékekből, költői közérzet-tájakból áll össze – akkor is, ha ezek a tájak olykor történetekként<sup>343</sup> is leképeződnek a szövegekben.

Ezek a történetek azonban – legyen szó akár saját-, akár ismert mitológiai történetről, egyáltalán: történetről – általában csak *rekonstruálhatók* a versekből. A Nemes Nagy líra számára többnyire nem maga a történet a fontos, hanem az az érzés-világ, ami a történetet körülveszi, az a „költői közérzet”, amit a történet maga után hagy. Horváth Kornélia szerint ez a költészet „nem az egyes mítoszokat, még csak nem is az általánosabb mitologémákat, hanem mintegy azok *sémáit* alkotja újra.”<sup>344</sup> Nemes Nagy Ágnes tehát a mitikus történetek ösképeivel, *archetipusokkal* dolgozik, az archetipus-fogalom pedig a Nemes Nagy líra két fontos jellegzetességét, a *mitikus gyökerű képiséget* és a *személytelen személyességet* egyesíti.<sup>345</sup> A *Napforduló* kötet *szimbólum-értékű archetipusait* (pl.: *fa, ló, angyal, szobor, tenger, föld, kő, madár, szél, nap, stb.*) egyrészt „relatív tartalmatlanság”, „szélsőséges általánosítotttság” jellemzi,<sup>346</sup> mint minden ösképet, másrészt az objektív lírára s Nemes Nagy Ágnes költészetére annyira jellemző érzékletesség<sup>347</sup>, plasztikusság.

<sup>340</sup> NEMES NAGY Ágnes: *A költői kép*. 108. o.

<sup>341</sup> NEMES NAGY Ágnes: *im.* 105. o.

<sup>342</sup> A saját-mitológia korai töredékei a *Patak*, vagy a *Balaton* című versek a *Százavillám* kötetben.

<sup>343</sup> Jó példa minderre a *Ház a hegyoldalon* című dramatizált elbeszélő költemény, ami a *Napforduló* kötet születésének idején, 1966-ban íródott.

<sup>344</sup> HORVÁTH Kornélia: *im.* 150. o.

<sup>345</sup> *uo.*

<sup>346</sup> *uo.*

<sup>347</sup> Schein Gábor szerint a *Napforduló* kötet képeinek „ámulatba ejtő érzékletessége, érzékisége valóban a tapintás transzcendentális tapasztalatából fakad, de szövegeinek nem célja ez az erény, csupán az együttlét felé vezető út mellékterméke.” In: SCHEIN Gábor: *Nemes Nagy Ágnes költészete*. 69. o.



Cassirer hangsúlyozza, hogy a mitológiai képzetekben az objektum „fenomenális”, nem pedig illuzórikus objektum<sup>348</sup>: a mitikus tudat a mítosz valóságát hiszi, „szemben az esztétikai tudattal, amely az ábrázolást ábrázolásnak fogja fel.”<sup>349</sup> Az érett Nemes Nagy Ágnes-líra is mitikus szemléletű, amennyiben a dolgokat jelenség-mivoltukban ragadja meg, s az archetipikus szimbólumok eredendő gazdagságát<sup>350</sup> az érzékletesség nyelvén képezi le, gazdagítja tovább. Ebben a költői világban az angyalok *zúzmarások*, *fűzfabarka-pelyhesek* vagy *vadmadár-szeműek*, a nap *gőzölög*, a tenger *keserű*, a föld *füstölög*, sós öbleibe zuhan alá a gejzír, a fa *kérge-foszlott*, a fél-mura ló *füstölög* patájú, *sárga-sörényes néma* hullám, a fény *szemcsés*, a madarak *forrók*.<sup>351</sup>

A mítoszt felépítő látomások alapja a *látvány*. Nemes Nagy Ágnes költészetében a látomás nem más, mint a „lenni hagyott”, a figyelem erejében „saját lényege felé torzuló” látvány, ami azonban nemcsak látható, hanem hallható, tapintató és ízlelhető is egyben. Az érzékletes látvány jelölővé (így látomássá) válása szervesen következik a jelölt névtelenbe való áthajlásából: az objektív líra tárgyai, képei „a másképp elmondhatatlan közlés eszközei, (...) olyan lelki tények jelei, amelyek más módszerrel ábrázolhatatlanok.”<sup>352</sup> Ha pedig így van, akkor az „ábrázolásnak (...) azt kell nyújtania, ami a gondolkodás számára hozzáférhetetlen. – írja Schein Gábor – Ez pedig csak úgy lehetséges, ha a kép magába gyűjti, amit nem képes uralni, megtalálja, amit nem képes keresni (...)”<sup>353</sup> A *Napforduló* látomásai egyszeri, megismételhetetlen látványok, egy ismeretlen, sugárzó mitológia mondatöredékei.

*A lovas* a *Napforduló* kötet egyik legjellegzetesebb mítoszképző szövege. A címszereplő – Ady eltévedt lovasának kései rokona – archetipikus figura: zakókabátja és ösztört, láthatatlan arca huszadik századi ördög-ábrázolásokkal rokonítja. Lova az olvasó szeme előtt sorról sorra nő mitikus őslénnyé a szövegben: az óriáslény létezésének riasztó ténye azonban csak a ló távozása után, patkónyomai látványában válik tudatossá:

<sup>348</sup> MELETYINSZKIJ, Jeleazar: *im.* 62. o.

<sup>349</sup> *uo.*

<sup>350</sup> A szimbólum döntő jegye Nemes Nagy Ágnes szerint „az a hallatlan felgazdagodás, amivel hosszú-hosszú gondolatsorokat, érzelmi láncok szinte végtelen tekervényeit képes magára venni.” In: NEMES NAGY Ágnes: *im.* 104. o.

<sup>351</sup> „A tárgyakban (...) nemcsak jelentés van, nemcsak hír van, hanem bizonyosfajta öröm is. – vallja Nemes Nagy Ágnes – Azt hiszem, az érzékeltetés és az érzékelés öröme nélkül nincs költészet, és az ember akkor támad föl, amikor az érzékelést újra megtalálja.” In: *Írószobám. (Mezei András rádióinterjúja.)* In: *Az élők... II.* 353. o.

<sup>352</sup> NEMES NAGY Ágnes: *A költői kép.* 106. o.

<sup>353</sup> SCHEIN Gábor: *Nemes Nagy Ágnes költészete.* 52. o.

„Sovány, fél-mura ló a ló.  
 Nem is nyereg alá való.  
 Zötykölve himbál lassú útján,  
 Sárga-sörényes, néma hullám.

*S mögötte, mint a babona,  
 a futóhomokban  
 nem patkónyom, valami roppant  
 elefánt dézsa-lábnyoma”*

A félhomály mélyén *emlékként* ülő táj és a rajta átbaktató lovas egyaránt megváltatlanok. Összetartozásuk mikéntje homályban marad, az azonban egyre nyilvánvalóbbá válik a vers során, hogy éppen mert lényegük szerint *azonosak*, nem hozhatnak szabadulást egymás számára. A lovas úgy vág át a tájon, „mint aki a múltján üget”, vaksága saját magától szigeteli el: a vele azonos táj hiába várna rá, ahogy hiába várna a kegyelem jelképeként lezúduló csapadéokra is. Ez az őskori homlokú, nyárfalombokkal nyüzgítő vidék azonban nem vár semmire: éppúgy magába fordulva létezik, mint az ablaktalan tanyaház, vagy a „felrémlő gondolatként” előtte megjelenő lovas. A vers monoton, „ügető” lüktetését megtörő beszédszerű szólamhoz tartozó versszakok emlékeket idéznek az emlékvidéken belül: a háromszor újrakezdődő ódai-mitikus beszéd mintha három „ablakot” próbálna kinyitni a tájra (a tájból). Az első a *kovács*, a második a *madarak*, a harmadik a *víz* Nemes Nagy Ágnes-i mítoszát próbálják mintegy vigaszul a tájba csempészni. Az ódai beszédforma azonban mindhárom helyen elcsuklik, töredék marad: mintha e beszéd-kísérleteket elnyelné ez az emberen túli vidék hangtalan lüktetése. A gondolat-lovas eltűnik, nem megy be a kövület-házba, nem áll meg a homokkal foltos réten. *Senki nem találkozik senkivel*. Az emlékként, múltként magába süllyedő, de önmagát soha el nem érő táj magára marad. Mintha egy ókori dráma mitikus hősének előre megjövendőlt, lassan kibontakozó végzete – melyet minduntalan megtör, más irányba próbál terelni a *kar* unszoló-hívó, izgatott beszéde – teljesedne be visszavonhatatlan tragédiaként. A versben a lovas egy „felrémlő gondolat” erejéig kiválik a tájból, láthatóvá lesz, hogy utána újra láthatatlanná legyen, visszaolvadjon a vidékbe, így téve nyilvánvalóvá vele való megválthatatlan azonosságát.<sup>354</sup>

„Hol az a táj, ki az a lovas? Hová üget a ló, mi lesz a táj sorsa? Mi *értelme* ennek a

<sup>354</sup> „A mitikus térben a kapcsolatviszonyok statikusak, a forma nem tagolódik homogén elemekre, s minden viszony a kiindulási azonosságon nyugszik.” (MELETYINSZKIJ, Jeleazar: *im.* 65. o.)

versnek?” – teheti fel a kérdést a megfeleléseket kereső olvasó, s akár azt is kérdezhetné: mi a *jelöltje* ennek a nagy csonka metaforának, vagyis: minek a jelölője ez a vers? Mire hasonlít ez a hasonló? Mire vonatkozik a szöveg, mit ír le a szövegbeli táj? *Mire való* ez az egész? A vers (mint mítosz-szöveg) önmagáért való, egyedül önmagára (mint mítosyra) vonatkozik, önmaga (mint mítosz) jelölője. Az olvasó ráismerésszerűen konstatálja, hogy *van* ilyen táj, de azt már nehéz volna megállapítani, hogy az olvasóban élő belső mítosz ismert magára a versben, vagy fordítva: a mítosszal azonos vers pillantotta meg tükörképét az olvasóban élő mítoszban. A lényeg ugyanaz: a befogadó és a szöveg párbeszédében a mítosz előhívódott, megszületett.

„A vers homálya (...) valami lényegeset fed, sőt fed *fel* azzal, hogy eltakarja.”<sup>355</sup> A *Napforduló* kötet metafora-verseinek jelöltje egy ismeretlen, mitikus világ – a jelölő pedig az ezzel azonos vers-szöveg: a felködlő, mítoszt nevesítő látomás, amely éppen „homálya” által *hagyja lenni*, „fedi fel” a mítoszt, vagyis önmagát. Az én-beszédnek e két pólus között végképp megszűnik a szerepe, helye. Mivel a látomás ereje itt már nem a vallomásban, hanem a látványban, a tárgyban, az érzékletesen megjelenített részletekben lakik, a versbeszéd hangsúlya a hasonlatokról és metaforákról fokozatosan a – rejtett jelölttel rendelkező, önmagára vonatkozó – *leírásra* kezd áthelyeződni. Nemes Nagy Ágnes szerint a költők „a kimondhatatlan naturalistái. Szükségük van a világra *mint metaforára, mint jelbeszédre*, a szavaknál igazabb nyelvre.” (Kiemelés – H.M.)<sup>356</sup> Ez a nyelv a *Napforduló* kötetben a tárgyak nyelve lesz: mert „szavakból, persze hogy szavakból készül a vers, de az igazán jó líra dolgokból is.”<sup>357</sup> – vallja a költőnő.

A névtelen nevesítése, a „mítosz” rekonstruálása nemcsak a legnagyobb kihívás a művész számára, hanem kockázatos vállalkozás is: „Olyasmire tettem az életemet, ami nincs hatalmamban; ő tart hatalmában engem.”<sup>358</sup> Erről az alkotói kiszolgáltatottságról, a megnevezésért folytatott küzdelemről szól *A tó* című vers, amelynek látomásában mitikus kancsók merítkeznek az eredetet jelképező forrásból felduzzadó tóban:

„*Van valahol,*  
*van valahol,*  
*valami lassu tó.*

<sup>355</sup> NEMES NAGY Ágnes: *A költői kép*. 121. o.

<sup>356</sup> *im.* 107 o.

<sup>357</sup> NEMES NAGY Ágnes: „*A világgal való egységet érzem minden emberben.*” (Nádor Tamás interjúja) 339.

o.

<sup>358</sup> NEMES NAGY Ágnes: *Filozófia és jó modor*. In: *Az élők... I.* 660. o.



*Bukdosnak benne föl-le, föl-le  
Korsók, millió, millió.  
Akár a galambok szárnya néhol  
csobban az égen, bugyborékol  
a korsók szájától a tó.”*

A vers záró szakaszában a látnok-beszélő a vízió kívül kerülve összegzi látomásának rá vonatkozó következményeit:

*„Én itt cserép-esőben ázom.  
S mérem a véraláfutáson,  
Korsónak melyik volna jó.  
És drótozom, és drót a drótra,  
És hallom én, hogy felcsapódva  
Csobog, csobog a tó.”*

A névtelen, a mítosz nem birtokolható, akkor sem (annál kevésbé), ha saját-mítosz. Mihelyst megragadnánk, cserepekre törik és sebeket okoz: hiszen nincs többé miből inni, nincs mivel oltani a névtelen szomjúságot. Az élmény darabokban, törmelék formájában érkezik meg az ihlet, a látomás világából az alkotóhoz, aki drótozásként, kudarcral teli toldás-foldásként éli meg eredeti víziója rekonstruálását. Mégis: az átmentett „cserepekkel” való találkozásban születik meg az olvasó – teljesség-tapasztalatot hordozó – látomása, saját-mítosza.<sup>359</sup>

Nemes Nagy Ágnes első három verseskötetének szóképváltozásait vizsgálva a dialogikus struktúrájú költői képek egy olyan „történetét” próbáltuk rekonstruálni, amelyben jel és jelölő (hasonló és hasonlított) egyre közelebb kerülnek egymáshoz, egészen addig a pontig, amíg a jelölő egészen eltűnik a nyelvi jel mögött. Ezzel a közelebb kerüléssel párhuzamosan nő a két pólus közti jelentéstani távolság: „szélesedik” a tertium comparationis tartománya. A szóképváltozások változása a hasonlattól elindulva (*Kettős világban*) a kötőjeles metafora-struktúrákon át (*Szárazvillám*) a csonka metaforáig és a szimbólumig vezet (*Napforduló*). A csonka metafora a *Napforduló* kötetben eloldódik a

<sup>359</sup> A látomás szöveggé válásának drámájaként értelmezhető a kötetben *A tó* című verset megelőző és követő két mű: *A gejzír* és a *Fenyő* is. Nem véletlen, hogy mindhárom vers a *Napforduló* kötet *Között* című ciklusának része.

szóképek szintjéről: a látomásos versszöveg és annak vonatkozási pontja, ismeretlen mögöttese lesz az a két pólus, amely jelt és jelöltet alkot, s amely két pólus között a csonka metafora egy magasabb szinten alkotja meg önmagát.

A dialógus tere a szóképek szintjén a hasonló és hasonlított közötti tér, maga a hasonlóság ténye, a tertium comparationis. Itt valósul meg az a – hasonlat esetében jelölt, a metaforánál jelöletlen – egység, amely a „dialógus” két résztvevőjét, a költői kép két pólusát összeköti. Ez az összetartó térség azonban ellentéteket is magába foglalhat, s ezek az ellentétek a hasonló és hasonlított közti jelentéstani távolság növekedésével egyenes arányban szaporodnak és „élesednek”. Nemes Nagy Ágnes szerint az ellentétek tudatosítása és önmagunkban való megélése a költészet egyik útja lehet.<sup>360</sup> „Azonosak vagyunk az ellentéteinkkel. És ez nemcsak drámát jelent, hanem gazdagságot is. (...) És amikor úgy érzem, hogy ellentéteink gazdagságot jelentenek, ugyanakkor azt is érzem, hogy lehetőséget jelentenek. Mindannyian emlékszünk a diákkorunkban előttünk végzett kísérletre. Felszereltek két szemben álló szénrudat, két ellentétes szénrudat, és az ívfény átcsapott köztük között. Nos, én úgy gondolom, hogy ez az ívfény nemcsak modellált villám, hanem egy kicsivel több világosság is. A villámot dolgoztatni lehet, a villámból elektromosságot lehet csinálni, a villámmal világítani tudunk. Igen, ugyanígy képzelem azt is, hogy ellentéteinket lehetőségeink motorjaként tudjuk felhasználni.”<sup>361</sup> Nemes Nagy Ágnes nemcsak az emberi életet, nemcsak a költészetet látja *coincidentia oppositorum*-nak, ellentétek keresztezési pontjának,<sup>362</sup> hanem magát a költői képet is. *A képekről* című versében így ír erről:

*„Hogy szerettem a képeket!  
Istenem, mennyire szerettem,  
ha ott fújtattak körülöttem,  
horkoltak, ideges lovak –  
Befogtam őket, s rajta csak!  
Hogy dobtam közibük a gyeplőt,  
s ha az egész már szinte feldőlt,  
akkor kaptam utána gyorsan,  
feszítettem és visszafogtam,*

<sup>360</sup> „A névtelen érzelmek senkiföldjén.” (Beszélgetés több résztvevővel.) In: NEMES NAGY Ágnes: *Az élők...*

II. 364. o.

<sup>361</sup> uo.

<sup>362</sup> *im.* 362-364. o.

*a vágta és a fékezés*

*két gyönyörével két karomban.”*

A már-már feldőlő kocsí azon a ponton fékez le, amikor éppen borulna, mikor az egymással ellentétes erők harca éppen elbillenne az egyik javára; és úgy fékez le, hogy a kocsí mégse lassuljon, hanem a lehető leggyorsabb vágóban maradjon meg. Ebben a „diológusban” tehát nem az ellentétes vélemények „kiegyenlítése” a tét, hanem éppen az ellentét ellentétként való megtartása; illetve pólusainak egyensúlyban tartása (*között-állapotban tartása*) olyan módon, hogy egyik pólus se érvénytelenítse a másikat, egyik se „győzzön”, a szembenállás éle egy pillanatra se tompuljon – és mégis (éppen ezáltal) „menjen a kocsí”. A költői képet ezért nevezi Nemes Nagy Ágnes mindig változónak, a verset pedig „folyékony szobornak”. Ilyen értelemben a jó költői kép ideális diológus: nem törekszik az ellentétek feloldására, közös nevezőre hozására, de azt sem engedi, hogy az ellentétek egymást oltsák ki. „Annak a cusanusi mondásnak az első felét éppúgy lehet hangsúlyozni, mint a másik felét. – mondja Nemes Nagy Ágnes – Lehet hangsúlyozni az *oppositorumot*, az egymással szemben álló dolgokat, de lehet hangsúlyozni a *coincidentiát* is. Az egybeesést. Mi ezeket az ellentéteket magunkban összefogjuk.”<sup>363</sup> A költői képben az *oppositorum* megtartása révén, annak váratlan gyümölcseként jön létre a *coincidentia* megfoghatatlan pillanata: amikor a két ellentétes pólus – anélkül, hogy legyőznék egymást, vagy kompromisszumot kötnének – fedésbe kerülnek, azonossá válnak. Ez azonban már a befogadó tapasztalata, „heuréka-élménye”, aki egy adott pillanatban úgy érezheti: ez a metafora „talált”, vagy azt, hogy „igenis, *van* ilyen táj”. A *coincidentia* pillanata a diológus – a költői kép pólusai közti, valamint olvasó és szöveg közti diológus – csúcspontja.

## II./2.

## Retorikai dialogicitás a kései Nemes Nagy-lírában

## II./2.1. Az „Egy pályaudvar átalakítása” ciklus kompozíciója és ars’poeticája

Nemes Nagy Ágnes életében megjelent utolsó verseskötete, *A Föld emlékei* 1986-ban látott napvilágot az akkor induló életmű-sorozat első darabjaként. A *Napforduló* (1967) után a költőnő ezen kívül még két gyűjteményes verseskötetével (1969: *A lovak és az angyalok*; 1981: *Között*) jelentkezett.

A kötetek kompozíciója többnyire következetesen figyelembe veszi az előző könyvek szerkesztési elveit. A *Kettős világban* (1946) két ciklusát<sup>364</sup> (*A szabadsághoz*; *Napló*) közli a *Szárazvillám* (1957), igaz, az első ciklust némileg megrostálva, átszerkesztve. A költőnő rendszerint két vagy három ciklussal dolgozik: A *Kettős világban* két ciklust, a *Napforduló* hármat tartalmaz,<sup>365</sup> a *Szárazvillám* két ciklusát pedig egy műfordítás-gyűjtemény<sup>366</sup> egészíti ki hárommá. A ciklusok többnyire címmel ellátottak,<sup>367</sup> egyedül a *Szárazvillám* 1957-es, első változatában szerepelnek évszámok szöveges címek helyett.<sup>368</sup> Ez a kötet fordított időrendben közli a szövegeket: elsőként az először itt szereplő, új verseket, s csak utána a *Kettős világban* darabjait. Az eredeti sorrendet a második gyűjteményes kötet, a *Között* állítja majd helyre, s ezen a későbbi kompozíciók már nem változtatnak.

Az 1967-ben megjelent *Napforduló* nem tartalmaz korábbi kötetekben már megjelent műveket: csupa új verssel jelentkezik. Két évvel később kerül kiadásra Nemes Nagy

<sup>363</sup> *im.* 363. o.

<sup>364</sup> Ez néhány vers híján a teljes kötetet jelenti.

<sup>365</sup> Az „eredeti”, 1967-ben megjelent *Napforduló* kötet a *Ház a hegyoldalon* című dramatizált elbeszélő költeményt külön – negyedik – ciklusként, azonos cikluscím alatt szerepelteti. Ezt azonban a későbbi gyűjteményes kötetek elhagyják a *Napforduló* végéről, s két másik, epikus jellegű alkotással együtt *Három történet* cím alatt közlik.

<sup>366</sup> Későbbi versesköteteiben Nemes Nagy Ágnes sehol nem szerepeltet műfordítás-ciklusokat. Az 1946-1957 közötti időszakban keletkező *Szárazvillám* azonban a történelmi-irodalompolitikai „mélypont”, az ötvenes évek szülötte, amikor a költőnő – számos más íróval együtt – a nyilvánosság előtt csak mint műfordító szólalhatott meg. Talán ez az oka, hogy a *Szárazvillám* kötetből kihagyhatatlanok a – későbbiekben már külön kötetbe gyűjtött – műfordítások.

<sup>367</sup> Hagyományos módon egy-egy vers címe emelkedik cikluscímmé. A kötetek címei is verscímek – kivétel ez alól a *Szárazvillám* és a *Napforduló*, amelyek közül egyik sem verscím, hanem versekben szereplő jellegzetes szókapcsolatok.

<sup>368</sup> A három gyűjteményes kötetben (*A lovak és az angyalok*; *Között*; *A Föld emlékei*) a *Szárazvillám* két

Ágnes első gyűjteményes kötete, *A lovak és az angyalok*, amely az előző három kötetet szerkeszti egybe, mégpedig (a *Szárazvillám* kompozíciós hagyományát követve) fordított időrendben közölve újra azokat. A *Napforduló*, a *Szárazvillám* és a *Kettős világban* verseit – mintegy függelékként – a *Három történet* című „epikus” ciklus követi, amelyben itt először kerül egymás mellé az *Elégia egy fogolyról*, a *Mihályfalvi kaland* és a *Ház a hegyoldalon*. A kötet kilenc új verset tartalmaz, amelyek részben a *Szárazvillám*, részben pedig a *Napforduló* kompozícióját bővítik.<sup>369</sup>

A következő gyűjteményes kötet, a *Között* tizenkét év múlva, 1981-ben jelenik meg.<sup>370</sup> Fontos újítása a kötetet bevezető – s a kötetrel dialogizáló – mottóvers szerepeltetése. Az – először a *Napforduló*-ban olvasható – *Fák* című verset a költő kiemeli a *Napforduló Között* ciklusából, s a könyv élére helyezi. (Ezt az eljárást megismétli a harmadik gyűjteményes kötet, *A Föld emlékei* is.) A *Között* kompozíciója – ellentétben a *Szárazvillám* és *A lovak és az angyalok* szerkesztési elveivel – időrendi szempontokat követ, eszerint közli újra az első három kötetet, majd ismét „függelékként”, a kötet legvégén a *Három történetet*. A könyv végére (de a „függelék” elé) kerül az új ciklus, az *Egy pályaudvar átalakítása*. Az itt szereplő tizennégy vers közül tizenegy új, három pedig (*Éjszakai tölgyfa*, *Az alvó lovasok*, *A látvány*) a *Lovak és az angyalok* gyűjtemény kibővített *Napforduló* kötetéből kerül át az új ciklusba.

Az *Egy pályaudvar átalakítása* ciklus *Között* című kötetben található változata tizennégy verset tartalmaz. A kompozíció két részre bontható, mindkét részben hét-hét szöveg szerepel. Az első részben szimmetrikus rendben találjuk a három „rég” verset: az első, a negyedik és a hetedik helyen. Az első, az utolsó és a számtani közép helyét elfoglaló versek oszlopokként tartják az „új” versek (második, harmadik, illetve ötödik és hatodik helyet elfoglaló) boltívét.<sup>371</sup> A nyitóversként szereplő *Éjszakai tölgyfa*, és a kompozíciós egységet lezáró *A látvány* már *A lovak és az angyalok* című gyűjteményben is hasonló szerepet töltött be: az előbbi közvetlenül a *Között* ciklust<sup>372</sup> bevezető *Fák* után állt,<sup>373</sup> tehát majd-

---

ciklusa is címet kap (*Jegyzetek a félelemről*; *Napló*).

<sup>369</sup> Az új versek a következők: *Éjszakai tölgyfa*; *Az alvó lovasok*; *A hindu énekekből*; *Vadkan*; *Téli angyal*; *A látvány*; *Minduntalan*; *Mindent tudunk*; *A képekről*

<sup>370</sup> A hetvenes években Nemes Nagy Ágnesről nemcsak verseskötet nem jelent meg, de az esszékötetek kiadása is csak 1982-től kezdődik. Ennek az évtizednek a végén lát azonban napvilágot két mesekönyv: a *Bors néni könyve* (1978) és egy gyűjteményes gyermekvers-kötet, a *Szökökút* (1979). Ekkoriban íródik két úti-napló is: az *Amerikai napló* (1979) és a *Brüsszeli út* (1977), amelyek azonban csak Nemes Nagy Ágnes halála után jelennek meg.

<sup>371</sup> Az íves szerkesztésmód Nemes Nagy Ágnes esszéköteteiben is fellelhető, vö.: BALASSA Péter: *Lét-poétika és verskertészet. Nemes Nagy Ágnes: Metszetek című esszékötetéről*. = Jelenkor, 1982/12 1138-1139. o.

<sup>372</sup> *A lovak és az angyalok* című gyűjteményes kötet bővített *Napforduló*-jának első, *Között* című ciklusáról van szó.

nem nyitó helyzetben, az utóbbi pedig az *Énekhangra* ciklus záró darabja volt. A második részben három prózavers, majd ezeket követően négy másik szöveg szerepel.<sup>374</sup> A prózaversek Nemes Nagy Ágnes életművén belül itt jelennek meg először.

Az utolsó gyűjteményes kötet, *A Föld emlékei* (1986) változatlanul hagyja a *Között* kompozícióját, egyedül az *Egy pályaudvar átalakítása* ciklust bővíti tovább – a hetes számon alapuló szerkesztési elv<sup>375</sup> megtartásával. A ciklus itt háromszor hét versből áll: az első egység azonos a *Között*-beli ciklusváltozat első részével. A középső egység kizárólag prózaverseket tartalmaz, melyeknek száma az előző kötethez képest háromról hétre bővült. Ezt a kompozíciós egységet a cikluscímadó *Egy pályaudvar átalakítása* nyitja, és a kötet címéül szolgáló *A Föld emlékei* zárja. A harmadik egység nyitó- és záróverse (*Egy táviró-oszlopra; Lement a nap*) szintén változatlan marad, ezek közé épül be négy új vers, hétre egészítve ki a szövegek számát.<sup>376</sup>

„Ebből a sűrű anyagú költészetből nem lehet köteteket csinálni – állítja Lator László – csak egyetlen kötetet lehet megépíteni.”<sup>377</sup> Ez a kötet *A Föld emlékei*, amelynek legvégső, talán „legsűrűbb” pontja a kiteljesedett *Egy pályaudvar átalakítása* ciklus. A cím Nemes Nagy Ágnes kései költészetének változásairól ad hírt. Ennek az alakulástörténetnek a legfontosabb „állomásait” jelölik ki a prózaversek csoportját héjszerűen körülvevő versek, amelyek „szerpentin-útként” vezetnek fel a *prózaversek* költői „csúcsára”, bevezetesként szolgálva a prózaversek megváltozott poétikájába, szemléletmódjába és motívumvilágába. A következőkben ezt a „szerpentin-utat” próbáljuk meg röviden végigkövetni, amelynek szinte minden darabja költői programot adó ars poetica, magyarázat a prózaversekhez, egy-egy – a ciklus közepe felé mutató – mozdulat. Amit ezek az ars poetica-szerű versek megfogalmaznak, azt a ciklus középpontjában álló prózaversek megvalósítják.

A cikluskezdő *Éjszakai tölgyfa* az objektív tárgyias költészet alaptörténetét jeleníti

<sup>373</sup> *A lovak és az angyalok* című gyűjteményes kötetben a *Fák és az Éjszakai tölgyfa* egymás mellé rendelése nemcsak annak köszönhető, hogy lényege szerint mindkét szöveg „programvers”, ars poetica, s így a nyitóvers szerepére rendeltetett, hanem az egyszerű tematikus párhuzamnak is. Ezen az alapon kerülhetett egymás mellé (egyedül ebben a kötetben) *A lovas* és *Az alvó lovasok* című vers is, amelyek között már nehezebb lenne a tematikus párhuzamon kívül másfajta rokonságot felfedezni.

<sup>374</sup> Ha az *Egy táviró-oszlopra* és az *Ugyanaz* című verset egy szövegnek tekintjük, három versről beszélhetünk, s ebben az esetben (a három prózaverssel együtt) ezen a részen belül is létrejöhet egy – az előző részhez hasonló – szimmetria. Ezzel a számolási móddal azonban a teljes ciklus hetes számon alapuló szimmetriája bomlik meg.

<sup>375</sup> A hetes számon alapuló kompozíció nem az *Egy pályaudvar átalakítása* ciklus újítása. Már a *Között* kötet előzetes ciklusváltozata is a (hét versből álló) *Ekhnáton* ciklus szerkesztési hagyományát követi. Előtte azonban sehol nem találkozunk ezzel a szerkezettel.

<sup>376</sup> A harmadik kompozíciós egységben csak úgy jön ki a hetes szám, ha *A táviró-oszlop* és az *Ugyanaz* című verseket egy szövegnek tekintjük.

<sup>377</sup> ALBERT Zsuzsa: *Legenda Nemes Nagy Ágnesről*. = Tiszatáj 1996/6. 27.o.

meg: az énen kívül álló Másikkal, a „tárggyal” való találkozást, szembesülést.<sup>378</sup> A találkozás östörténete ez a vers, ahogy a *Fák* a megismerésre vonatkozó ős-intelem. A fák helyett itt egyetlen fa helyeződik a figyelem középpontjába, akinek az arca egyszerre őrzi és semmisíti meg a valaha látott összes fa arcát; az intelmek, az ismétlődő „kell” helyett marad egy történet, egy tanulságok nélküli mese a találkozásról, egy örök „lehet”. Nemes Nagy Ágnes egy interjújában arra biztatja olvasóit, hogy „merjünk magányos óráinkon szembenézni a mohos tölgy-arccal”<sup>379</sup>, majd hozzáteszi: „*Aki csak addig követ, amíg egyszer meglátjuk. És máris indul vissza.*” (Kiemelés – H.M.)<sup>380</sup> Ebben áll a szemlélővel szemben álló „tárgy”, a Másik birtokolhatatlansága, s egyben tételes megismerhetőségének kudarca: ez kívülállásának biztosítéka. A szemlélt tárgy „arcának” bezárulása éppúgy része az arc tanulásának, mint a kinyílása. A kései versciklus tapasztalata a bezárult arccal (arcokkal) szemközti lét – amelyekből *eredendően*, zártságuk ellenére továbbra is *feleletigény* árad.<sup>381</sup> Ez a lévinasi „feleletigény” tartja meg a beszélőt a figyelem állapotában, a „szép távolság” hűségében. A *teremtő figyelem* ezért nemcsak az érdek-esre figyel, hanem arra is, amihez már nem fűződik „érdeke”, ami nem figyelemreméltó, sőt, arra is, ami „nincs” – hiszen a figyelem az előítélet ellentéte.

Beszélni egy elfedett arcú létezőhöz, aki a beszélő számára gyakorlatilag „nincs”, nem létezik, már régen „visszaindult”, szembesülni a nem-létével (ezen keresztül a saját nem-léttel) és *mégis* beszélni hozzá: ez a prózaversek szemléletváltásának és újfajta dialogicitásának alapja, s ezt „magyarázzák”, keretezik a ciklus többi versei. Az *Éjszakai tölgyfához* különösen szorosan kapcsoló *Szikvója erdő* például már egy elérhetetlen, megközelíthetetlen fáról beszél, aki ugyanolyan emberfeletti, „négyemeletnyi” méretű, mint az angyalok:

„*A hűvös, óriási törzsek  
melegen vöröslő kérge-rostja  
valamely emlős állatot gyaníttat,  
vagy emlős istent, kit érinteni  
tenyered megváltása volna, de  
nem érsz följebb a kiálló gyökerénél.*”

<sup>378</sup> Az objektív lírikus Nemes Nagy Ágnes szerint „törvénykereső, törvények, föl nem fedett evidenciák arcát akarja kivésni, megtalálni akar inkább, mint kitalálni.” (NEMES NAGY Ágnes: *A költői kép*. In: *Az élők... I.* 106.o.)

<sup>379</sup> *Ha találkozánk az éjszakai tölgyvel.* (LÁSZLÓ Ilona interjúja.) In: *Az élők... II.* 374.o.

<sup>380</sup> uo.

A szikvója-fák „nem tudható”, „nem-ismert” erdei ideavilágában külön törvények uralkodnak, akár egy álomban: a nyiladékon betűző nap tekintete se nem értelmezhető, se nem mondható ezen a saját-világon kívül, amelyben a beszélő porszemmé zsugorodott, jelentéktelen idegenként létezik, s jelenléte nem jut el az érinteni, szólítani vágyott óriás-fákhoz.

„Az élet alapmagatartása a csodálkozás, az elnémulás”<sup>382</sup> – vallja a költő – „...én vagyok a készenlét, a képesség, a várakozás. Én vagyok a fa.”<sup>383</sup> A *De nézni* ugyanúgy a szemlélődő figyelem „programverse”, mint a *Futóeső*. Az első szövegnek Nemes Nagy Ágnes szerint „akár az is lehetne a címe, hogy »Mégis nézni, csak azért is nézni...«”<sup>384</sup> Az hangsúlyozódik tehát a versben és a vers által, hogy ez a nézés valami ellenére, ellenében történik.<sup>385</sup>

A szöveg első kétharmada a megsokszorozódott nézőpontból szemlélhető látványra hívja fel a figyelmet, amely „százezer szemével” viszonozza a néző pillantását. „A tapasztalat csak akkor evidens – írja a versről Schein Gábor – ha a szemlélő folyamatosan változtatja nézőpontját, és feladja önazonosságát.”<sup>386</sup> Ezt az önazonosság-feladást nemcsak a nézőpont-sokszorozódás jelzi, hanem a vers *dialogikus beszédhelyzete* is. A szöveg ismételt, és ezáltal nyomatékosan jelzi, hogy a beszélő valaki mást „beszéltet”, valaki másnak a szavait idézi, ez a más azonban ugyancsak valakihez beszél, talán éppen a beszélőhöz intézi az általa versként idézett mondatokat. Bahtyin szerint „minden beszélő kisebb-nagyobb mértékig válaszoló is: egyetlen ember sincsen, aki elsőként beszélne, elsőül törné meg a mindenség örök hallgatását, vagyis amikor megszólal (...) adottnak veszi azt is, hogy szavai korábbi – saját és idegen – megnyilatkozások közegébe kerülnek be, ezért minden újabb kijelentése valamilyen viszonyban lesz velük (...) Minden megnyilatkozás csupán egy láncszem a többi megnyilatkozás rendkívül bonyolult szerveződésű láncolatában.”<sup>387</sup> A *De nézni* című vers, mint megnyilatkozás viszonya a versbeli megnyilatkozás-

<sup>381</sup> TENGELYI László: *Lévinas és a jó anarchiája*. = Holmi 1996/8 1144. o.

<sup>382</sup> „A világgal való egységet érzem minden emberben.” (Nádor Tamás interjúja.) In: *Az élők... II.* 342.o.

<sup>383</sup> NEMES NAGY Ágnes: *Öröm* In: *Az élők... II.* 182.o.

<sup>384</sup> Nemes Nagy Ágnes *bogáncs-jákékai. Motívumok egy régi tévéinterjúból.* (Összeállította: CZIGÁNY György) In: *Az élők... II.* 490.o.

<sup>385</sup> „Van úgynevezett objektív líra is. A tárgyakra, a környezetbe kivetített érzelmek költészete ez. A nem kevésbé erős, sőt, olykor még feszítettebb érzelmeké. Az áramlás is akkor lesz intenzívebb, ha szűk keresztmetszeten folyik át.” – vallja a költő. („A világgal való egységet érzem minden emberben.” (NÁDOR Tamás interjúja.) In: *Az élők... II.* 342.o.)

<sup>386</sup> SCHEIN Gábor: *Nemes Nagy Ágnes költészete*. 118.o.

<sup>387</sup> BAHTYIN, Mihail: *A beszéd műfajai*. In: BAHTYIN, Mihail: *A beszéd és a valóság. Filozófiai és beszédelméleti írások*. Gondolat, 1986. 372.o.



hoz tehát nemcsak hallgató-közvetítő, hanem válaszoló viszony. A lírai én, bár nem „szólal meg”, hanem a beszéltetett beszélő szavai mögé rejtőzik, mégis – megértése által – aktív válaszadóvá lesz, hiszen „minden valóságos, teljes megértés aktív válasz valamilyen megnyilatkozásra, és lényegében fölfoghatjuk a válasz kezdeti, előkészítő stádiumának (tekintet nélkül arra, hogy ez a válasz végül is milyen formában valósul meg.)”<sup>388</sup> A prózaversek dialógusba ágyazottságát leginkább ez a vers vetíti előre.

Hogy mire vonatkozik a versindító ellentétes kötőszó, azaz hogy minek ellenében történik ez a mégis-nézés, és következményeképpen a mégis-beszéd, az a szöveg utolsó egyharmadából – mintegy késleltetett válaszként – derül ki:

*„Bár nem segít, mondta, ez a szétszórt százezer szem*

*bár nem segít a bioszféra zizegő*

*seprű-pillája körülöttem*

*lombok, cédrusok érdes ága*

*forgó évszak karcai*

*éj és nap*

*emelve, hullva felettem*

*bár nem segít, de nézni, nézni*

*Nézni, tudod,*

*Mint forradás néz, mondta a fán”*

A szemlélődő anélkül figyel, hogy figyelmének bármilyen megfogalmazható értelme és „érdeke” lenne, hiszen „nem segít” rajta a figyelme erőterében létező világ. A *másik* arcához forduló én – ahogy Lévinas írja – „kölcsonosság nélküli”<sup>389</sup>, nem vár, és nem is várhat viszonzást. Nézésének nincs miértje: nézni parancs, törvény, szolgálat – *a másik szolgálata*. Ez a viszonzatlan figyelem tehát szolgálja, *segíti* a megfigyelt létezőket, hiszen – ahogy Simone Weil írja – valahányszor figyelünk, valami rosszat szüntetünk meg.<sup>390</sup> Talán ennek a lévinasi szolgálatnak, kötelességnek a tudatából eredhet a „nézni” feltétel nélküli, kategorikus imperatívusza Nemes Nagy Ágnes kései költészetében.

A vers beszélője azonban maga is segítségre szorul, figyelme korlátozva van: csak

<sup>388</sup> BAHTYIN, Mihail: *im.* 371-372. o.

<sup>389</sup> *im.* 1021. o.

<sup>390</sup> Vö.: WEIL, Simone: *Jegyzetfüzet II.* Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 1994. 70. o.

ha „*enged a füstfüggöny, a résnyi szünetben / a füst, a sav, a lág, a támadások közti perc-ben*” nyílik tér a szemlélődés számára. A figyelem megtámadottsága a lét megtámadottságát jelenti: a figyelem rései menekülési útvonalak a megsemmisülésből. Éppen ezért a szemlélő beszélő (fokozhatatlanul elrejtőzve) maga válik – élő sebhelyként, forradásként – a figyelő szemmé, amelyen át ki-be áramlik a világ.

A *Hindu énekekből* már ismerős motívuma, a seb-résen mint szemén át való nézés él tovább a Rónay Györgynek ajánlott *Futóeső* című versben. Az önmegszólító szöveg már nem idéz, de továbbra is olyan magatartásformára hivatkozik, amit valaki mástól tanult. A „*Figyelj, ahogy tanultad tőle*” parancsa szabálytalan refrénként ismétlődik a versben, de nem ugyanebben a formában, hanem módosítva, s változásában fokozást hordozva, („*nézz, nézz, ahogy tanultad tőle*”), amely az utolsó, kiemelt sorban ér a csúcspontra: „*Nézz fel, ahogy tanultad tőle.*” (Kiemelések – H.M.) A „nézni” parancsa tehát „*fel*nézni”-vé módosul, amely már nemcsak figyelemre, hanem túlélésre is szólít: azaz *a hűséges és türelmes figyelem válik a túlélés egyetlen lehetséges módjává*, a félelem egyetlen ellenszerévé:

„*Semmi dráma. Csak hőemelkedés.  
Az ablakon kinézni, háztetők.  
Ami fenyegető, balkonrácsok közé  
kalitkázva, lent a mindennapi utcakép  
beinjekciózott mozdulat-sora.*

*Semmi, semmi. Hisz nincs rá semmi ok.  
Fordítsd másra figyelmedet.  
Például a futóesőre.  
Figyelj, hogy tanultad tőle,  
például a futóesőre”*

A tanulandó példaként feltüntetett figyelem életformává, tudatosságot már alig igénylő életfunkcióvá válhat: „*Észrevétlen arcmozdulattal, / oda se nézve, szemhéjaid / vízszintes zárójelében, / ahogy tanultad tőle régen*” (Kiemelések – H.M.) A beszélő ezzel a zárójelbe tett figyelemmel, ezzel a rezdületlen tekintettel válik eggyé. A fény már csak pontokban van jelen, az égbolt már csak szakadozott darabokban, a beszélő mégis, éppen ennek a töredezettnek, eltűnőnek áldozza figyelmét, azaz saját magát:

*„A fénylő pontokra figyelj,  
ott feljebb az ég-darabokra,  
a kibukkanó szakadozottra,  
fényfoltokkal esteledőre,  
nézz, nézz, ahogy tanultad tőle.”*

A tűnékeny csodát ünnepli, s egyben a határ-tapasztalatot eleveníti fel a *Hó* című vers is: a körvonalak, amelyeken keresztül a láthatatlan hó láthatóvá válik, analóg viszonyban vannak a *réssel*, a *nyiladékkal* és az *Egy táviróoszlopra* című versben szereplő *sebhely-lyel*, amelyek szintén két világ határát teszik nyilvánvalóvá. A „dolgok szélein”, a körvonal-határok „keskeny átmenetében” a hó mozdulatlanra válik (erre utal a „megáll”, és a „leszáll” ige), s olyasmi történik vele, amit a vers két teológiai műszóval közelít meg: „megvilágosul”, „megtestesül”. Mindkét szakkifejezés különböző létállapotok közti határ-átlépésre utal: a körvonalakat rajzoló hó tehát határra (és láthatóvá) válásában maga is „át-lényegül”. Rónay László a lírai énre vonatkoztatva úgy értelmezi ezt a folyamatot: „mintha egy folyvást balladai homályban tájékozódó, haladó személyiség *a versvégeken* hirtelen kijutna a fényre, s ráismerne mindarra, amit a homályban csak sejteni tudott.” (Kiemelés – H.M.)<sup>391</sup> Ezt a versvégeken való fényre jutást a vers struktúrája is szemlélteti, amely versszakonként újra és újra végigköveti a hó útját a lebegő hullástól a megérkezésig. A strófák – és egyben a mondatok – végén azonban a hiányzó írásjelek is mutatják a nyitva maradást, a megérkezés viszonylagosságát. A versszaknyi, dalformájú mondatok – mint megannyi félbehagyott zongorafutam, mint egy téma köré írt több különböző verskezdemény – ívelnek fölfelé, hogy a „fényre jutva” abbamaradjanak, s a következő versszakban előlről kezdjék a *megnevezés kísérletét*. A gondolatsorok fennakadó abbamaradása viszonylagossá teszi az adott versszak próbálkozását, az utolsó strófa pedig – bár ez már egy mondatvégi ponttal ellátott, befejezett gondolatív – a hó és a havat hordozó idő tűnékenységére rámutatva mintha a versszakvégi „megvilágosodott” pillanatokat, ezzel együtt a teljes verset is relativizálná:

*„Mint ami régen készülődött,  
mint ami régen várakozva  
úgy hull, mint ami végleges  
az olvadékony évszakokra.”*

A *Hó* című vers a lét és nemlét, a *van* és a *nincs* közti átmenetet, határt kíséri figyelemmel. Ennek a határnak a megtestesítője a hó, amely az egyik pillanatban van, a másikon már nincs: folyamatos átmenetben létezik lét és nemlét között, akár az évszakokkal nevesített idő, amely a hóhoz hasonlóan „olvadékony”, viszonylagos.

A nézés eredménye, a látás problematizálódik *A látvány* című versben. A képek szakadatlan sokasága miatt szinte lehetetlenné válik a befogadás: a szünet nélküli látvány-áradás mintha elnyelné a szemlélőt. A probléma alapja éppen a szünet nélküliség, a „térközök” hiánya, azaz, hogy a képek igazi határok, *átmenetek*<sup>392</sup> nélkül követik egymást. Így a látás alaptapasztalata egyrészt a zsúfoltság, másrészt a képek élessége, amely nem engedi meg a szemlélő tekintetének rajtuk való átsiklását. Egyetlen kép sem marad homályban, hogy térközzé válva pihenést biztosítson a figyelem számára. Ennek oka éppen a figyelem folyamatosága és hűsége: nincs jelentős és jelentéktelen tárgy, de még fontos és kevésbé fontos sincs, nincs hierarchia, mert minden kép lényeges, csak mellérendelő viszony létezhet köztük.

A figyelemnek ez az előítéletek nélküli hűsége, állandó ébrenléte („éjszaka is felzavarnak”; „fölránt fektemből az a páfrány”), akár egy mozdulatlan, mindig bekapcsolva tartott kamera,<sup>393</sup> válogatás nélkül rögzíti, ami elé kerül, így a képek „forognak végeérhetetlen / egy szüntelenül égető jelenben, / ahol nincsenek térközök.” Az utolsó versszakban a lírai én egy fával azonosul („Egy fában lakom”), amely a kamerával analóg módon szintén mozdulatlanul áll és mindent lát, de mert élő, védtelen is: kiszolgáltatott a nem múlt látvány-özönnek. A feloldást az hozza meg, hogy az utolsó sorokban a fa saját gyümölcsöként fogadja el, azaz bensővé teszi a képek tömegét, tehát *a külső megfigyelő szemzőjét belső nézőpontra váltja*.

A válogatás nélküli figyelem és látás problémájára azonban továbbra sincs megoldás: hiszen a képek csak önmagukban szemlélve nyerhetik el jelentőségüket, azaz csak akkor, ha üres tér, *keret* veszi körül őket. A „keret látja el az ábrázolás megszervezésének feladatát, s neki köszönhető az is, hogy az ábrázolás szemiotikai jelentőségűvé válik. (...) Annak, hogy a világot jelrendszernek<sup>394</sup> lássuk, szükséges (bár nem mindig elégséges) fel-

<sup>391</sup> RÓNAY László: *Nemes Nagy Ágnes: A Föld emlékei*. = Kritika 1986/9. 35. o.

<sup>392</sup> „Megállapíthatjuk tehát, hogy a külső és a belső nézőpont közötti mindkét irányú átmenet alkotja a festészeti mű természetes keretét. Ugyanez mondható el az irodalmi művekről is.” (USZPENSZKIJ, Borisz: *A kompozíció poétikája. A művészi szöveg szerkezete és a kompozíciós formák tipológiája*. Európa, 1984. 234. o.)

<sup>393</sup> „Mint messzelátó keskeny karikájú / feszülök rá az óriási tájra” – olvashatjuk *A tuskék* című versben, amely *A Föld emlékeivel* egy időben, illetve utána íródott, s *A távozó* című ciklus része lett.

<sup>394</sup> A kései Nemes Nagy líra igen gyakran használja a *jel*, *jelölő* kifejezéseket, (pl.: *Négy kocka*; *Római tél*;

tétele a határok kijelölése: éppen ezek hozzák létre az ábrázolást.”<sup>395</sup> Nemes Nagy Ágnes *A költői kép* című esszéjében jegyzi meg, hogy felesleges fáradnia az írással annak, aki „nem tud észleletei közt különbséget tenni, elhajítani a mellékeset, belevágni, metszeni a képet a szövegbe mozdíthatatlan körvonallal. Szóval: jellemzőt mondani. (...) Ha nem adunk teret, ha nem adunk levegőt a képeknek, ha összezsúfoljuk őket, elkövetjük a »sok« hibáját.”<sup>396</sup>

Uszpenszkij szerint kétféle perspektíva létezik: egy *klasszikus* és egy *fordított*. A reneszánszra jellemző klasszikus perspektívában a művész és az ábrázolt világ közé térköz ékelődik, az alkotó nézőpontja a *külső szemlélő* pozícióját veszi fel. Az ókori és középkori ábrázolásokon ezzel szemben az ábrázolt tárgyak mérete a nézőtől való távolság növekedésével nem csökken, ami egy belső nézőpont, egy – a kép mélyébe képzelt – *belső megfigyelő* jelenlétét feltételezi.<sup>397</sup> Nemes Nagy Ágnes *De nézni* és *A látvány* című versére – a kései költészetében tipikussá váló felfokozott figyelem, a tárgyakhoz való bensőséges, az én „szétszóródását” eredményező közel kerülés miatt – a fordított perspektíva, a belső megfigyelő látásmódja jellemző. Az ábrázoló-néző szemszögének pozícióját *a képen belül* jelöli ki egyrészt a tárgyak sokféle irányból történő láttatásának törekvése („... *nézni, tudod, mint egy formabontó asztalt / egyszerre látni lapját és profilját (...)* *És nézni fentről, lentől, mindenféle szögekben / körültaogatni a tárgyat néhány szememmel*”), és az a motívumok szintjén megjelenő tény, hogy a beszélő mindkét vers esetében egy fában jelöli ki megfigyelőhelyét, aminek következtében nemcsak a környező erdőt, hanem magát a fát is belülről látja („... *bár nem a bioszféra zizegő / seprű pillája körülöttem*” „*Egy fában lakom. / (...) és látom zsúfolódni zárva-termő / gyümölcsseit.*”) Másrészt a képen belülről helyezik a nézőt a versekben megjelenő szem-motívumok is. Uszpenszkij ír arról az ókori egyiptomi és antik, illetve az ikonfestészetben még tovább fennmaradó festészeti hagyományról, amely az általános kompozícióba nem illő szimbolikus szemábrázolásokat tüntet fel a képeken, amelyek „a képen belüli absztrakt nézőre utalnak (...) akinek pozíciója az ábrázolást meghatározza.”<sup>398</sup> A *De nézni* és a *Futóeső* szem-ábrázolásai (ahogy a *Hindu énekekből* levélfonákon bujdosó csillagai) a természettel és a szemlélt környezettel (Nemes Nagy Ágnesnél tipikusan egy fával) eggyévált, „belőle” beszélő lírai én belső nézőpontját rögzítik.

*A látvány* bemutatja, de problematizálja is a belső szemszögből történő látást, a ké-

*Futóeső*), ami a tárgyi világ jelrendszerként való látásának törekvése utal.

<sup>395</sup> USZPENSZKIJ, Borisz: *A kompozíció poétikája. (A művészi szöveg szerkezete és a kompozíciós formák tipológiája.)* Európa, 1984. 230-231. o.

<sup>396</sup> NEMES NAGY Ágnes: *A költői kép*. In: *Az élők... I.* 96-97. o.

<sup>397</sup> USZPENSZKIJ, Borisz: *im.* 223-224. o.

pek átmenet, keret nélküli szemlélését. A *Négy kocka* a problémára válaszolva már megkísérli kívülre helyezni a nézőpontot, és keretezett részleteket kimetszeni a látvány körbeérő végtelenjéből. „Egy tájkép keret nélkül gyakorlatilag semmit nem jelent, de határoljuk csak körül valamiképpen (kerettel, ablakkal, boltívvel vagy bármi mással) máris ábrázolásként hat.”<sup>399</sup> A keret átmenet a műalkotás világából a valóságba,<sup>400</sup> s a klasszikus perspektíva esetében távolságot biztosít a néző és a kép között (ez a „rálátás”); illetve a kép (mint műalkotás) és a körülvevő világ (mint látvány) között. A *Négy kocka* című versben a kép a szó szoros értelmében „ablak a természetre”,<sup>401</sup> akár a reneszánsz festészetben: a kockák ablakkivágásoknak felelnek meg. A szemlélő itt is „résen át” látja a világot, de a mozgó, eredendően belső szem-rés ablak-nyílássá tágul, amely mozdulatlan, és mindig ugyanazt a látványt mutatja – de a fával ellentétben a látványon kívül maradván. Az ablak-kockák kerete kijelöli a látvány határait – ezzel képet, *kompozíciót alkot* a látványból:

*„Az első ablak-kocka park.  
Egy kerti út, lombtalan ágak között,  
egy kerti út, oldalt tiszafa tömbje  
apró déligyümölcscsel pettyesen,  
századvégi üvegfestmény-pirossal,  
s volnának itt még,  
volnának itt még részletek, – minek?  
Ami jegyzi a kocka-képet  
az a kerti út, az a madárnyak-út,  
amint nem szóval, csak kézmozdulattal  
jelölhetően hátrahajlik,  
s el-nem-gondolható madár-fejét  
a homályos kerti sűrűbe nyújtja.”*

A kép további részleteire vonatkozó „minek?” kérdés szkepszise arra utal, hogy a kép nem lesz több, nem lesz más az „élesítéssel”, a nézőpont közelítésével, belülre helyezésével. Sőt, a kép úgy lesz „önmaga”, kompozíciója úgy marad ép, ha megmarad a távolság közte és nézője között. Ezt a távolságot éppen a körülvettség, a keret biztosítja: ezt

<sup>398</sup> *im.* 224-225. o.

<sup>399</sup> CHASTERTONT, G. K. idézi USZPENSZKIJ, Borisz: *im.* 230-231. o.

<sup>400</sup> USZPENSZKIJ, Borisz: *im.* 225-226. o.

<sup>401</sup> *im.* 224. o.

fogalmazza meg az *Egy városról*<sup>402</sup> című vers is, amelynek beszélőjét szintén a kép és a látvány-valóság különbségének kérdése, a képleírás műhelyitkai foglalkoztatják:

*„Mindig napfényben láttam azt a várost.  
Nem is kívánom másképp látni. Kell  
néhány világos folt, amely fölött  
külön nap süt, mintegy ládába zárva.*

(...)

*Természetesen,  
ha nagyítóval nézném, látszana rajta  
a véset: tornyok, mandulafák, halál,  
az elkerülhetetlen panoráma.*

*De így, önkényes dobozába zárva:  
önmaga az, és önmaga napvilága,  
amely fedelén itt-ott, át meg át-  
törve, nyilazó sugarát  
romolhatatlan kibocsátja.*<sup>403</sup>

A *Négy kocka* című vers ragaszkodik ahhoz a kerethez, „dobozhoz”, amely az *Egy város* látképét valódi képpé, műalkotássá, önmagává alakítja, s amelyet nem más fény világít meg, hanem saját fényében sugárzik – hiszen a műalkotás saját-világot alkot, saját térrel-idővel, és saját törvényekkel.<sup>404</sup> A több képpel dolgozó versstruktúra nem idegen Nemes Nagy Ágnes korábbi költészetétől sem (elég a *Trisztán és Izoldára* szárnyasoltár-szerkezetére gondolni), de sehol nem hangsúlyozódik annyira a keret szerepe, mint a *Négy kocka* című versben, s az általa „bevezetett” prózaversek egyes darabjaiban.

A négy kocka-kép közül csak az első marad meg igazi zárt kompozíciónak. A má-

<sup>402</sup> A vers a költő által kötetbe nem sorolt, hátrahagyott vers. A posztumusz kötetek szerkesztője, Lengyel Balázs *A távozó* címmel foglalta ciklusba ezeket a verseket. A ciklus szövegei 1979 és 1991 között születtek, tehát az *Egy pályaudvar átalakítása* ciklus idején és utána: innen ered szemléletmódjuk rokonsága.

<sup>403</sup> A vers korábban, 1947 és 1960 között íródott hasonló című „párja”, az *Egy városról* hasonló problematikájú – csak hogy itt a városról való írást, képalkotást éppen a várossal való igen szoros közelség, tehát a belső nézőpont hiúsítja meg: „Reám szőtték e várost. Életemre / tapad e sok, füstös-aranyu kép, / s ki szállnék hűvös fellegként a mennyre, / szakadozva vonszolom életét.”

sodik ablakon nem lehet átlátni, a negyedikben pedig egyedül az ég látszik, amely néma mozdulatlanságában is megfoghatatlan és illékony, a képet a végtelen felé kibillentő. A harmadik kocka zárt kompozíciója egészen a versszak végéig sértetlen marad, ott azonban egy madár felreppenése hirtelen „elfordítja a látóhatárt, / mint egy volánt, pörögve, / déli napot villámló délkörökre.” A tér megindul, a látvány körbefordul, mintha a külső megfigyelő – a madár után nézve – mozdulatlanságát feladva kihajolt volna az ablakon, megszüntetve ezzel a látvány kereteit.

Az első kép kompozíciója zárt marad. Legfontosabb motívuma, a madárnyakhoz hasonlított út meghatározza és szervezi a kép struktúráját, amire a képleíró szöveg rögtön reflektál is: „*Ami jegyzi a kocka-képet / az a kerti út...*” Az út látványának nem az ablak (a kép) kerete vet véget, hanem a képhez tartozó növényzet, a „kerti sűrű”, amely eltakarja. Az ösvény homályba vesző, ismeretlen vége (a madárfejhez hasonlított „el nem gondolható”) is része a kép kompozíciójának, bár – mint minden valódi műalkotás – a kép itt túlmutat saját meghatározható, leírható részletein. A művészi alkotásnak ezt az önmaga „anyagán” való eredendő túllendülését jelzi motivikusan a „beláthatatlan következményű” madárnyak-út.

A ciklus középső részét alkotó prózaversek a kétféle perspektíva, a külső és belső nézőpont sajátos egységét valósítják meg. A láthatatlan kanyarulatú *út* ugyanúgy legfontosabb motívumaik közé tartozik, mint az út végét jelképező *végállomás*, „a létezés végső helye”<sup>405</sup>. Míg a végállomás a vizsgált szövegek közül motivikusan csak az *Amerikai állomásban* jelenik meg, a kései versciklus költői és emberi végállomás-jellegét több szöveg is hangsúlyozza. Ide tartoznak például az ajánlással ellátott, ún. „*hálaversek*”. Schein Gábor hívja fel rá a figyelmet, hogy míg Nemes Nagy Ágnes korábbi kötetei egyáltalán nem tartalmaznak ilyen szövegeket, az *Egy pályaudvar átalakítása* ciklus hármát is, s mindhárom vers akkor már elhunyt személyeket szólít meg (Kassák Lajost, Rónay Györgyöt és Babits Mihályt).<sup>406</sup> Ezt egészíti ki *A távozó* című posztumusz ciklus másik hét verse, amelyek jórészt születésnapok, jubileumok alkalmából íródtak – többnyire még élő személyeknek címezve.<sup>407</sup> Az összesen tíz ajánlós vers egyrészt a kései költészet dialogikus beállítottságát tükrözi, a megszólító beszéd dominánssá válását, amely a prózaversekben tetőzik, másrészt egyfajta rejtett, de visszavonhatatlan ráhangolódást az elmúlásra. Ilyen értelem-

<sup>404</sup> USZPENSZKIJ, Borisz: *im.* 225-226. o.

<sup>405</sup> SCHEIN Gábor: *Nemes Nagy Ágnes költészete* 137. o.

<sup>406</sup> SCHEIN Gábor: *im.* 137. o.

<sup>407</sup> Ezek a versek a *New Yorki Hétvégi Magyar Iskolának*, *Mészöly Miklósnak*, *Weöres Sándornak*, *Szederkényi Ervinnek*, *Áprily Lajosnak* és *Jékely Zoltánnak* vannak ajánlva, két vers pedig *Határ Győzőnek*.



ben jelzik az út végét, a végállomást Nemes Nagy Ágnes *halálversei* is: a *Dalszöveg*, az *Egy táviróoszlopra* és az *Ugyanaz*, valamint a posztumusz ciklus két darabja, az *Eső, hó* (*dalmát kutyák?*) *gőzölögnek*, és a kései remeklés, *A távozó*.

Az *Amerikai állomás* című versben szereplő végállomás hasonlóan „fokozhatatlan”, mint a reprezentatív prózavers, a *Villamos-végállomás* építménye: hegycsúcson, mindenféle út végső pontján fekszik, ahonnan tovább menni nem lehet, csak visszanézni. Ezt a jelentést erősíti az is, hogy az épületet már nem használják, s erre utal az alkonyati időpont is: mintha tér és idő végpontján állva beszélne ez a vers:

*„Alkony. Hófoltok. Rézvörös nap  
odaát még, s az óriás, rézvörös szakadék,  
amint végső, elvegyült rézporukkal  
beszórják még a levegőt. De itt homály.  
Az elhagyott állomás. Sötét fabódé”*

A vershelyzet hasonló, mint Pilinszky *Keringő* című verséé: *„És mégis, mégis szakadatlanul / szemközt a leáldozó nappal / mindaz, ami elmúlt, halhatatlan.”*<sup>408</sup>

Az *Amerikai állomás* lemenő nappal szemközt álló, életén végigtekintő beszélője azonban nem azt nézi, amit ilyenkor nézni szoktak: nem a fényben állóra figyel, hanem arra, amit már elhagyott a fény, nem a halhatatlanra, hanem az elmúlóra. „Nemes Nagy Ágnes költészete azt fogadja el, amit a rom adhat – írja Schein Gábor – Nem az időtlent keresi, hanem amit már teljesen a saját anyagává emésztett az idő.”<sup>409</sup> A rézvörös pompában álló természeti csodák öröklétével szemben a naptól elhagyott, funkciójukat veszített romokat ismeri fel sajátjaként:

*„De itt, ez az állomás, ez névre szóló.  
Ez nem kell senkinek. Ezt átveszem.  
Fölemelem, magamhoz ölelem  
sötét csomagját, amelyet  
sosem fogok felbontani.”*

A naptól elhagyott, lezárt, sötét csomag ugyanúgy életszimbólum, mint a rézvörös

<sup>408</sup> Pilinszky János összes versei. Budapest, Osiris 1996. 145. o.

<sup>409</sup> SCHEIN Gábor: *im.* 133. o.

fényben kitáruló végtelen panoráma. A határtalan a határolttal, a fényben álló a sötéttel, az ismert az ismeretlennel alkot itt kontrasztot. A fényben álló, időtlen ős-táj ismerősségében idegen, a létből kifelé tartó sötét csomag, a rom pedig ismeretlenségében otthonos. A beszélő *fordított számvetést* végez: nem a kitáruló látványban, hanem a bezáruló láthatatlanságban ismer rá a hozzá-tartozóra, a névre szóló vele-azonosra.<sup>410</sup> Ebben a – végső gesztusban elfogadott – saját-életben (vagy saját-halálban, melyben sűrítve ott van a teljes élet) nem lehet visszamenőleg olvasni, térképeket kirajzolni, leltárt készíteni mindarról, ami múlásában örökkévaló. A csomag nem bomlik ki és nem ragyog fel, az ismerős ismeretlenség nem feloldható, a titok, a mondhatatlan befelé, a nemlét felé nő tovább. *A távozó* című versben ugyanígy ismer rá a beszélő egy felismerhetetlen, arctalan arcban a saját arcára, amely épp azáltal vált láthatatlanná és visszavonhatatlanul elrejtetté, hogy minden maszk lefoszlott róla.<sup>411</sup>

A ciklus utolsó verse, a *Lement a nap* mintha ott kezdődne, ahol az *Amerikai állomás* befejeződött: a nap távozásával, a fény megszűnésével, amikor a még látható nap és fény már csak látszata a valódinak, s a látvány végtelenje, a világ lassanként maga is „sötét csomaggá” zárul, melyben gazdátlanul kóborolnak a hangok:

„*Lement a nap. De nem. Még látható.  
Csak v o l t a k é p p e n ment le, még az égbolt  
tenyéröblében tartja azt a másik,  
megtévesztésig hasonló napot,  
akár egy homokóra felső  
üvegcsészéjét, melyből már kipergett  
a voltaképpen.*

*És lent a lámpák csattogásai,  
a drótkötélen imbolyogva,  
a huzalok természeti hangja,*

<sup>410</sup> „E megbékélés lényege ne a végesség apatikus tudomásulvétele, hanem annak az elfogadása, hogy »névre szólóan«, tehát az egyéni létben maga a megismerés nem határtalan. Mindig marad valami, ami – noha tudunk róla – felbonthatatlan. S épp így névre szóló. Ennek valójában csak rejtett metaforája a halál.” (HONTI Mária: *Háztető, égtető. Nemes Nagy Ágnes késői verseiről.*)

<sup>411</sup> „Hogy visszanézett, nem volt arca már. / Hogy visszanézett. / Akikben itt lakott, a maszkok, / földde mosódtak zöldek és a kékek, / szétkent kupacban arcok, homlokok, / hogy utoljára visszanézett. // S amikor hátat fordított, / két szárnya / röntgennel átvilágított / tudószárny, olyan ezüst – / és szét-szétnyilott – centiméteres / kis repülési szándék – s összezárult / kilélegezve. // És láttam én, / Láttam akkor, hogy az enyém, / Nem másé, sajna, az enyém, / Két vállam között távozott, / Akár az átvilágított, / S maszk nem takarta már, hogy vissza-

*mit nem vezérel más, csupán a szél. ”*

A vers a cikluskezdő *Éjszakai tölgyfával* mutat párhuzamot, ahol a találkozás *utáni*, és a tölgy arcának összezárulása *előtti* pillanatban hangzik el a mondat: „Mert sürgető volt.” A cikluszáró vers napkorongja *már* lement, de *még* látható, s ennek az „utolsó utáni” pillanatnak éppúgy sajátja a sürgetés, az elfogyó idő tapasztalata, mint a tölgygel való találkozás hasonló pillanatának:

*„Ezek már más beszédek,  
ezek az önmaguk mögé  
lecsúszó helyettesítések,  
a vissza-vissza integettetések,  
ezekkel már sietni kell. ”*

A cikluszáró vers utolsó mondatai a beszédmód visszafordíthatatlan változására utalva a kései költészet egészét jellemzik. A találkozás utáni, „önmaga mögé lecsúszó” beszéd tartalma a figyelem, értelme a dolgokkal való szüntelen dialógus fenntartása – kapcsolatban maradás az eltűnőben lévő világgal, eltűnőben lévő élettel, elfogyó idővel.

Az *eltűnt, de még látható* nap ugyanúgy lét és nemlét, *van* és *nincs* határát, átmenetét jelzi, mint a *Hó*, az *Éjszakai tölgyfa* eltűnő, „nagy mohos arca”, vagy az *Amerikai állomás* romja. Ez az átmenet a kései költészet jellegzetes vershelyezete<sup>412</sup>: míg a Nemes Nagy Ágnes líra *általában* mondható és mondhatatlan határát veszi célba, addig a kései költészet, és főként a prózaversek a létező és nem létező határát – ami persze az előbbi határral is egybeeshet. Ahogy e költészetben a dolgok kihátrálnak a megnevezhetőség tartományából, úgy hátrálnak ki később a találkozásból és végül a létből is. Ahogy a korai, ismeretelméleti irányultságú Nemes Nagy líra a dolgok intellektuális megragadásának kísérlete után fokozatosan rátalál az érzékelő megismerésen alapuló tárgyiasságra, s ezen keresztül a létezőkkel való bensőséges együttlét útjára, amit a dolgozatban ontológiai dialogicitásnak nevezünk, úgy változik át ez a bensőséges együttlét a kései költészetben egy egészen másféle kapcsolattá. *Személyes személytelenségnek* lehetne nevezni ezt a sokirányú és érdek nélküli figyelmen alapuló viszonyulást a dolgokhoz, amelynek azonban

---

*nézett. ”*

<sup>412</sup> Vö.: BÁRDOS László: *Az átmenetiség alakzatai. Nemes Nagy Ágnes két prózaverse*. In: Nemes Nagy Ágnes: *Erkölc és rémület között. In memoriam Nemes Nagy Ágnes*.

már nem a megismerés, a titkok fürkészése a célja, hanem a végképp elrejtőzött titok szemlélése, a dolgokkal való – találkozás utáni – együttlét. „A szemlélet a világ pereméről tekint a létezésre – mutat rá Schein Gábor – és nem akar mind közelebb hatolni a dolgok szívében rejtőzködőnek vélt igazsághoz (vö. *Fák*), érdeklődése magához a peremhez kötődik, macskákhoz, a gyakorlott sebesült budai Várhoz, elhagyott állomásokhoz. A tudat immár nem legyőzni akarja a lét korán megtapasztalt iszonyatát, hanem együtt lenni vele, nem a bizonyosságot akarja tapasztalni, hanem a bizonytalant (...), nem a kimondhatatlan tetteket, hanem a részleteket.”<sup>413</sup> A „világ pereme” a lét határára való eljutást jelzi, innen kíséri a figyelem a létből a nemlétbe tűnő dolgokat, s magát ezt az áttűnést. A kései költészet a szó szoros értelmében lételméleti irányultságú – Csányi László szerint a teljes Nemes Nagy-korpusz mottója lehetne a *Múzeumi séta* című prózavers következő sora: „*Félig-emelt arccal figyelni: valamire, ami majdnem hallható.*”<sup>414</sup> Az átalakuló létszemlélet megváltozott beszédmodot hoz magával: a találkozás után, az *Én-Te* viszony múlásával fordított arányban egyre erőteljesebbé válik a törekvés a dolgokkal való párbeszédre – amely éppen ezért valójában „*mégis-beszéd*” – s amely mintegy lenyomatként hozza létre a költői nyelvben a szöveg- és műfajszervező jelentőségű retorikai dialogicitást.

## II./2.2. Nemes Nagy Ágnes prózaversei

### II./2.2.1. A prózavers műfaja

„Nemes Nagy Ágnes verseiről, kivált az utóbbiakról valami hasonlót lehet elmondani, amit Heidegger mondott el az öreg Hölderlinről, – írja Rónay László – kinek költészetéből kivesztek a látomások, hogy *megbeszélje* olvasójával életének felhalmozott tapasztalatait. Parlandónak lehetne nevezni ezt a végtelenül, eszköztelenül, megállás nélkül folyó párbeszédet...”<sup>415</sup> Ez az olvasóval folytatott párbeszéd azonban koránt sem problémamentes. Hogy a kései költészet megváltozott beszédmódja, a „parlando” mennyire „*mégis-beszéd*”, beszélgetés utáni beszéd, arra Tandori Dezső mutat rá: „A meghatározottságba a katarzis felismerése is beletartozik: nincs kivel szót váltani; a végső, az örök-új helyzet (...) az alap-emberi, amiért a költészet is emléke a Földnek, s ezzel: a mi emlékezésünk. (...) A költészet, mondja Költőnk, (...) oly szó-váltás, amely mégis legalább *van*.

<sup>413</sup> SCHEIN Gábor: *Nemes Nagy Ágnes költészete*. 125-126. o.

<sup>414</sup> CSÁNYI László: *Lélekzetvételnél végtelen. Nemes Nagy Ágnes: A Föld emlékei*. = Új Írás 1986/10 118. o.

<sup>415</sup> RÓNAY László: *Nemes Nagy Ágnes: A Föld emlékei*. = Kritika 1986/9 35. o.

Végső kegyelem, és végső »nincs kívül.«<sup>416</sup> Az a valaki tehát, akihez a prózaversek beszélnek, egyszerre van és nincs. Az eredendően megszólított tárgyak, dolgok nem válaszolnak, így a velük továbbra is figyelem-kontaktusban maradó beszélő kitágítja a beszélgetés terét – azáltal, hogy hírt hoz, látványt nyújt e tárgyakról és a velük való találkozásról, a párbeszéd síkját az olvasó és saját maga közé helyezi át úgy, hogy a síkváltást a szöveg megszólító, kapcsolatfenntartó formulái folyamatosan jelzik. Ez nem jelenti azt, hogy a beszélő és a dolgok közti „kölcsonosság nélküli” párbeszéd az áthelyeződéssel megszűnne, ellenkezőleg: mivel a prózaversek – Bárdos László kifejezésével – a *meghatározás drámái*<sup>417</sup>, a meghatározás, a megnevezés folyamatos, mindig újrakezdett kísérlete által – amely nem más, mint a tárgyak folyamatos, mindig újra próbált megszólítása – ez a párbeszéd eleven marad. Ami lényegi változás a korábbi versekhez képest, hogy a beszélő az olvasót is bevonja ebbe a dialógusba, „behívja”, mint külső szemlélőt: azaz, az olvasó személyében egy külső megfigyelő szemszögét nyitja rá a dolgok és saját maga között folyó párbeszédre – ezzel megteremtve, pontosabban *nyelvileg jelöltté téve* a Költészetet, mint „szó-váltást”. Mivel a beszélő – mint a dialógus résztvevőjét – saját magát is láttatja a megszólított olvasóval, nyelvezete (ön)ironikussá válik. Az olvasó felé történő megnyilatkozás – bahtyini szóhasználatlaltal – egyszerre kérdés és válasz is: *kérdés* annak a gesztusnak az értelmében, amellyel az olvasói szemszöveget a beszélő mintegy „rányitja” saját drámájára, mintha a véleményére volna kíváncsi, *válasz* pedig olyan értelemben, hogy a prózavers-megnyilatkozásokat érezhetően tanító-magyarázó jelleggel, mintegy *példázatként*<sup>418</sup> közli, mintha azt remélné, hogy a feltételezett olvasó e megnyilatkozásokon keresztül magyarázatot, választ kaphat saját élete kérdéseire.<sup>419</sup>

Bár az olvasó – az a valaki, akihez a prózaversek beszélnek – létezik, és megvalósul a „Költészet szó-váltása”, ezzel együtt az is igaz marad, hogy „nincs kívül szót-váltani”, az olvasó nem létezik (nincs jelen): a beszélőnek a saját énjéből kell őt előteremtenie, leválasztania, ha azt akarja, hogy *legyen*: az olvasó fiktív személy. Ebből adódik, hogy az alapvetően dialogikus beszédhelyzetű prózaversek még abban az esetben is megőrzik monologikus jellegüket, amikor szabályosan kétpólusú, tipográfiailag is jelölt párbeszédre épül a szöveg (pl.: *Villamos-végállomás*). *A prózaversek beszélője tehát az olvasó szemén át nézi önmagát, amint a dolgokkal beszélget, s nézi a dolgokat, amelyekkel beszélget* –

<sup>416</sup> TANDORI Dezső: *Angyallobogás röntgenképe (A Föld emlékei)* = Könyvvilág 1986/5 9.o.

<sup>417</sup> BÁRDOS László: *im.* 297. o.

<sup>418</sup> BÁRDOS László: *im.* 289. o.

<sup>419</sup> Bárdos László szerint az a beszéd, amely a prózaversek sajátja, „egyszerre tanítás és találgatás, fölény és alázat kifejezése.” (BÁRDOS László: *im.* 297. o.)

*amelyeket értelmezni próbál.* Ezáltal létrejön a külső és belső nézőpont egysége is, amelyben a beszélő képviselné a belső-, a megszólított olvasó pedig a külső megfigyelőt. Természetesen – mivel a két szemszög szerepeltetése költői kísérlet – ez a „szereposztás” soha nem valósul meg, s nem is értelmezhető ennyire egyértelműen. Olykor a beszélő egy külső, az olvasó pedig egy még külsőbb nézőpontot képvisel, de ugyanez létrejöhet fordított irányban is, amikor a beszélő a belső, az olvasó pedig (mint a beszélő én-része) egy még belsőbb szemszög reprezentánsa.

Bahtyin szerint a beszélő „mindenelőtt meghatározott beszédműfaj kiválasztásával kivitelezzi a beszédtervet.”<sup>420</sup> A megváltozott beszédmód, az újfajta „beszédterv” új formát teremt magának Nemes Nagy Ágnes kései költészetén belül: a *prózaverset*.

A prózaversről szólva szükségesnek látszik egy fogalmi tisztázás a szövegforma elnevezésére vonatkozó, nem mindig következetesen használt terminusok között. A francia<sup>421</sup> szókapcsolat, a *poème en prose* pontos fordítása: „költemény prózában” – a név tehát egy prózaformában megjelenő lírai műfajt jelöl. A kifejezést a magyar szakirodalomban általánosan *prózaversnek* fordítják,<sup>422</sup> ez a szó azonban önellentmondást tartalmaz, hiszen két egymást kizáró szövegforma nevét kapcsolja egybe. Ezen kívül *mint műfajfogalom* hiányos is, hiszen éppen a *műfajra* nézve nem ad információt: azt sem tudjuk meg, hogy epikus, vagy lírai alkotásról van-e szó. Erre az ellentmondásra a *Világirodalmi Lexikon* szócikke mutat rá,<sup>423</sup> amely emiatt a prózavers helyett a *próza-költemény* kifejezést használja. Ez a szó felel meg a német „Prosagedicht” és az angol „Prose Poem” terminusoknak is, és bár az elnevezés nem közelíti meg a francia *poème en prose* fogalmi világosságát, a jelzős szerkezeten alapuló szókapcsolat („próza[formájú]költemény”) jól visszaadja az eredeti kifejezés lényegét.

Ezt a szót használja a Kecskés-Szilágyi-Szuromi-féle *Kis magyar verstan* is, amely a vers-szövegeket három csoportra osztja. A *szabadvers* és a *kötött vers* mellett létrehoz

<sup>420</sup> BAHTYIN, Mihail: A beszéd műfajai. In: BAHTYIN, Mihail: A beszéd és a valóság. Filozófiai és beszédelméleti írások. Gondolat, 1986. 386. o.

<sup>421</sup> A prózavers-forma gyökerei a romantika korába nyúlnak vissza. Első francia művelője Aloysius Bertrand volt (SZABÓ Anna: *A prózavers kérdése a francia szakirodalomban.* = Filológiai Közöny 1980/1 65. o.), német nyelvterületen pedig Novalis írt először prózaverset. (*Világirodalmi Lexikon*, 11. kötet, Akadémiai kiadó, 1993. 165. o.) A műfaj „felfedezése” és tudatos alkalmazása Baudelaire nevéhez fűződik, ő a modern prózavers megteremtője, (SZABÓ Anna: *im.* 66. o.) ezért tartják francia eredetűnek a *poème en prose*-t, mint műfajfogalmat. (KNÖRRICH, Otto: *Lexikon lyrischen Formen.* Alfred Kröner Verlag Stuttgart, 1992. 171.o.)

<sup>422</sup> Szabó Anna, a műfaj hazai ismertetője is „prózaversnek” fordítja a „poème en prose”-t. (SZABÓ Anna: *SZABÓ Anna: A prózavers kérdése a francia szakirodalomban.* = Filológiai Közöny 1980/1)

<sup>423</sup> „[A próza-költemény] olyan költői intenzitású prózaszöveg, amely tipográfiailag nem a vers, hanem a próza – lapszáltól lapszélíg terjedő – tördelését követi. (Részint ezért, részint pedig a költészet és a vers fogalmának jogosulatlan azonosítása miatt helytelen és logikailag önellentmondó a 'prózavers' elnevezés).” (*Világirodalmi Lexikon*, ... kötet 165. o.)

egy harmadik kategóriát: a próza és a vers közötti *átmeneti szövegformák* osztályát, s ezen belül helyezi el a *poème en prose*-t, a prózakölteményt. (Ugyanitt tesz említést egy *próza-vers* nevű szövegformáról is, amely alatt azonban a köztudatban elterjedt jelentéssel szemben egészen mást ért.)<sup>424</sup>

Mivel az átmeneti szövegformák osztályát a *Kis magyar verstan* úgy határozza meg, mint a *vers és a próza közti átmenetet* képviselő szövegtípusok csoportját, ez a definíció érvényes az ebben a halmazban található prózakölteményre is. Ugyanígy kevert formának (*Mischform*) tekinti a prózakölteményt (*Prosagedicht*) a *Lírai formák lexikona*,<sup>425</sup> és Szabó Anna *poème en prose*-t ismertető tanulmánya<sup>426</sup> is. A sortörések nélküli, lapszél-től lapszél-ig tartó szöveg a prózai forma jelenlétére utal; a versstruktúrát létrehozó költői eljárások (soremeléssel történő „versszak”-képzés, versszerű dikció, az ismétlés és más retorikai alakzatok hangsúlyossága) viszont a versformát „lopják vissza” a határozottan prózai küllemű szövegbe: e kettő egyidejű érvényesüléséből, „keveredéséből” jön létre a *prózaköltemény* képződménye. Csakis innen magyarázható, és tekinthető végül mégiscsak szerencsésnek a „prózavers”-ként való magyarra fordítás (amely jóval elterjedtebb, mint a „prózaköltemény”): a *prózavers* kifejezés ugyanis e két szövegforma együttes jelenlétét, egymásba játszását próbálja meg – a két ellentétes fogalom egy szóban történő összefonásával – nyelvileg jelöltté tenni. Mivel a kifejezés két egymással összefonódó *formát* nevez meg, elébe megy annak az elterjedt félreértésnek, hogy a kevert formát kevert *műnemként* értelmezzük: líra és epika keveredéseként. A *prózaköltemény* kifejezés (ellentétben a *poème en prose*-zal) inkább „megengedi” ezt a fogalomzavart.<sup>427</sup> Emiatt, és mert a Nemes Nagy Ágnesre és a prózaversre vonatkozó magyar szakirodalomban ez a kifejezés elterjedt, továbbra is megmaradunk a prózavers elnevezés mellett, amelyet a francia *poème en prose* értelmében használunk: azaz a fogalmon „költeményt prózában”, prózaformájú költeményt értünk.

Természetesen forma és műnem nem értelmezhetők egymástól függetlenül, elszigetelten. Az eredendően az epika műnemét jelölő prózaforma könnyen epikus jelleget ad-

<sup>424</sup> A *Kis magyar verstan* az átmeneti szövegformák osztályán belül négyféle típust különböztet meg: a *prózakölteményt*, a *prózaverset*, a *versprózát* és a *képverset*. A képvers „megjelenését” tekintve kép, de verstanilag akár kötött vers is lehet. Itt a *prózaköltemény* jelöli a „poème en prose” műfaját, amelyet a prózaforma mellett költői telítettség jellemez. A *prózavers* ebben az értelmezésben versformájú (sortöréssel dolgozó) szöveg, amelynek azonban a hangzásszerkezete nem versszerű. A prózakölteményhez hasonlóan prózaformájú a *verspróza*, versszerű elemei azonban gyakoribbak és erősebbek, mint a prózakölteményben. (KECSKÉS András – SZILÁGYI Péter – SZUROMI Lajos: *Kis magyar verstan*. Országos Pedagógiai Intézet 1985. 106-107. o.)

<sup>425</sup> KNÖRRICH, Otto: *Lexikon lyrischen Formen*. Alfred Kröner Verlag Stuttgart, 1992. 171. o.

<sup>426</sup> SZABÓ Anna: *im.* 72. o.; 77. o.

<sup>427</sup> Ugyanígy „megengedi” a fogalomzavart a német *Prosagedicht* és az angol *Prose Poem* terminus is.

hat a lírai alkotásnak, létrehozva ezzel a műnemek közti határok elmosódását, amely – mint a romantika célkitűzése – magát a prózavers-műfajt is létrehozta. Az epikus és lírai jegyek ötvözése tehát elvileg nem idegen a prózaverstől – annál inkább a *Nemes Nagy Ágnes-i* prózaverstől.

Nemes Nagy Ágnes a prózaversek használatával *nem műnemet vált, hanem formát*. Az új formát magával hozó újfajta beszédmódváltás a líra műnemén belül történik meg, a költő megújult beszédmódjához új beszédtervet, lírai alkotásaihoz új *versformát* keres, és így talál rá a *prózára mint szövegformára*: azaz a *prózaversre*. A prózaversek megjelenése tehát nem azt jelenti, hogy Nemes Nagy Ágnes epikus, esetleg esszé- vagy drámaírói vénája kapott az eddigiekhez képest nagyobb teret, ellenkezőleg: az alkotó inkább lírikusi mivoltában vált még tudatosabbá.

A prózavers – mint az új forma és az új beszédmód egymásra találásának és kölcsönhatásának eredménye – új *műfajként* is önállósul a líra műnemén belül. „A költészet befogadóképességének bővítése, a nyelvi igényesség növekedése végülis a hagyományok elleni lázadást és mindenképpen a kötöttségek alól való felszabadulás vágyát fejezi ki. Mindez azonban nem jelent formátlanságot” – állapítja meg Suzanne Bernard a műfaj francia szakértője.<sup>428</sup> A prózavers azonban – Nemes Nagy Ágnes költészetében – nem a műfaji kötöttségek elleni lázadásként jön létre, mint Baudelaire, Rimbaud<sup>429</sup> vagy a romantikus prózavers<sup>430</sup> esetében. A költőnőtől távol áll, hogy a szerkezettől, a formától szabadulni akarjon, vagy alábecsülje ezek jelentőségét<sup>431</sup>: maga is a szabályos, kötött versformák alkalmazása után, csupán költészete kései szakaszában ír prózaverset.<sup>432</sup> A prózavers – Nemes Nagy Ágnes műveiről szólva – nem jelent mentességet a formai kötöttségektől, sem a szerkezet kérdésének hanyagolhatóságát.<sup>433</sup> Ellenkezőleg: sokkal nagyobb mesterségbeli kihívás belső formáját tekintve „verssé” strukturálni egy „kötetlen”, a rende-

<sup>428</sup> BERNARD, Suzanne: *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* című művét idézi: SZABÓ Anna: *im.* 72. o.

<sup>429</sup> *im.* 71-73. o.

<sup>430</sup> *Világirodalmi Lexikon*, 11. kötet, 165. o.

<sup>431</sup> „A vers legigazibb »mondanivalója« egy alak, egy arány, egy ritmus, szerkezet... (...) – írja Nemes Nagy Ágnes *A vers mértana* című esszéjében – Az igazi vers nem lehet más »formájú«, mint amilyen.” (NEMES NAGY Ágnes: *A vers mértana*. In: Uő: *Az élők... I.* 153-159.) Hátrahagyott, kései versében, a *Dúdogatókban* pedig így ír: „Mondd, fiatal költő, mért nem tanulod meg a formát? / Lánglelked nem tűr ó béklyót új repülésen? / Tudhatnád: nemhogy repülő nem száll a magasba, / Atmoszféranyomás feltétele nélkül a légy sem.”

<sup>432</sup> Szabó Anna említi meg, hogy „a prózaversszerzők mind *tudtak* verset írni, *előbb* mind verset írtak”, azaz mielőtt prózaverset kezdtek volna írni, már nagy gyakorlatra tettek szert a kötött versformák terén. (SZABÓ Anna: *im.* 77. o.) Mindez Nemes Nagy Ágnesre is érvényes.

<sup>433</sup> Nemes Nagy Ágnes prózaversei nagyfokú rendezettséget mutatnak: a szövegek változatos struktúrára épülő kompozíciója mindig kidolgozott, pontos, sőt kifinomult. Suzanne Bernard a prózavers két típusát különbözteti meg: a „művészileg szerkesztett” és az „anarchikus” prózaverset. (SZABÓ Anna: *im.* 72. o.) Bárdos László szerint a Nemes Nagy Ágnes-i prózavers az első csoportba tartozik. (BÁRDOS László: *im.* 296.



zetlenség irányába mutató prózai szöveget, mint egy bármilyen szinten „kötött” formáját – legyen az akár szabályos kötött vers, akár szabadvers – amelyben a (szabályos vagy szabálytalan) sortörések és esetenként a strófaszerkezet *megléte* már rendezőelvként szolgál.<sup>434</sup>

Mivel maga a prózaforma a rendezettség ellenében hat, pontosabban *elfedi* a rendezettséget, a *trópusok*, *retorikai alakzatok*, és a többi szövegformáló, költői eljárások<sup>435</sup> nagyobb szerepet kapnak a prózaversben, hiszen – a strófaszerkezet, a sortörés, a metrum és a rím „hiányában”<sup>436</sup> – „magukban” kell *lírai alkotást*, költeményt létrehozniuk a műnem hagyományával ellenkező prózaformán belül. A prózavers, mint költői kísérlet azt bizonyítja, hogy a líra akkor is líra marad, ha a szöveget létrehozó költői eszköztárból elveszünk ezeket a kellékeket. *A kötetlen formájú próza „verssé” strukturálásának törekvése* teszi a prózaverset „a szabadság és a kötöttség, a destruktív anarchia és a konstruktív művészet”<sup>437</sup> ellentétében formálódó műfajjá, amely mint ilyen, szükségszerűen átmeneti műfaj.

Az említett költői eljárások közül példaként Nemes Nagy Ágnes költészetének legfontosabb retorikai alakzatát, az *ellipszist* emeljük ki, amely a prózaversekben az addiginál is nagyobb szerepet kap. Az elliptikus mondatfűzéssel összekapcsolt, magukban is elliptikus (legtöbbször nominális) mondatok „*meditációs sorjázással*”<sup>438</sup> hozzák létre a „végtelen-

o.)

<sup>434</sup> Nem véletlen, hogy Nemes Nagy Ágnes a költői „mesterséget kitanulva”, a kötött- és szabadversformák használata után, csak pályája legutolsó szakaszában nyúlt ehhez a rendkívül nehéz műfajhoz.

<sup>435</sup> A prózaversnek ezeket az eljárásait, melyek *versszerű rendezettséget* hoznak létre a prózaformán belül, többen kutatták. Tzvetan Todorov szerint a prózavers legfontosabb alakzata az ismétlés, amely a szemantikai szétszóródást ellensúlyozza; Monique Parent a motívu-láncokat és a szemantikai rezonanciákat tartja a legfőbb strukturáló tényezőnek; Hermine Riffaterre pedig a szó-és mondatismétlések szerepe mellett az anaforális kapcsolódások jelentőségét emeli ki. (TODOROV, Tzvetan: *Poetry Without Verse*; PARENT, Monique: *Saint-John Perse et quelques devianciérs. Etudes sur la poème en prose*; RIFFATERRE, Hermine: *Reading Constants. The Practise of the Prose Poem* című műveit idézi: SCHEIN Gábor: *im.* 121. o.)

<sup>436</sup> A költő Megjegyzések a szabadversről című esszéjében három olyan tényezőt nevez meg, amely a szöveget lírai alkotássá, verssé teszi: (Cohen terminusát is felhasználva) az *eltérést* (kiemeltséget), a *rendezettséget* és az *érzéketességet*. A vers hagyományos definíciójához tartozó sortörést a *eltérés*-, a metrikai formák jelenlétét pedig a *rendezettség* kategóriájába sorolja. Mivel a „metrumközpontú költészetfogalmat” meghaladottnak tartja, a metrikai formák meglétét nem a rendezettséget meghatározó kritériumként tartja számon, hanem csupán úgy jelöli meg, mint *egy lehetséges tényezőt* a rendezettséget létrehozó költői eljárások közül: „Sok minden tarozik ide, az anyag elrendezése, a stilisztikai eszközök – trópusok és figurák, valamint egyebek – elhelyezése, léte, nemléte, mennyisége-milyensége, továbbá olyan alapvető természeti és lélektani, esztétikai hatású rendeződések, mint az ismétlés, sorozatosság, különféle szimmetriák, aránykérdések, stb. (...) A hagyományos vers jegye a bizonyos fajta, a metrikus rendezettség, amely a szabadversben eo ipso kisebb.” A sortörést ugyanígy az *eltérés egy lehetséges eljárásaként* tartja számon, (mint a lehetséges normák közül a *prózától* való eltérést) amelyet a szabadvers is használ. (NEMES NAGY Ágnes: *Megjegyzések a szabadversről*. In: *Az élők... I.* 180-181. o.)

<sup>437</sup> TODOROV, Tzvetan, idézi: SCHEIN Gábor: *im.* 121. o.

<sup>438</sup> BÁRDOS László: *im.* 287-288. o.

nül, eszköztelenül, megállás nélkül folyó párbeszédet”<sup>439</sup>, amelynek eszköztelensége bizony csak látszat. A sikeresen „megtévesztett” olvasó érzékeli minden eddiginél egyszerűbbnek és puritánabbnak a prózaversek beszédmódját, ami pedig mélyszerkezetét tekintve minden eddiginél bonyolultabb módon rendezett struktúrát hoz létre: elliptikus mondat-tömbök rafinált, hosszú sorban történő egymás mellé helyezéséből alkotja meg simán folyó, végtelennek tetsző „leírásait”.

Ez a leírás azonban nem „epikus” jellegzetesség sem Nemes Nagy Ágnes kései lírájában, sem előtte. A – már a *Napforduló* kötetben megjelenő – *leírást* Nemes Nagy Ágnes a költői képek családjába sorolja: „De én még a trópusoknál is tovább megyek. Fogom magam, és az úgynevezett »leírást« is hozzácsatolom a képhez. Mert lélektanilag édes mindegy, hogy leír-e a költő, hasonlít-e vagy metaforázik. Láttat, hallat, etet – ez a dolga.”<sup>440</sup>

A prózaversek leírásai azonban egészen más jellegűek, mint a *Napforduló* kötetben szereplők. Az egyik különbség, hogy a nominális mondatokból, meghatározásszerű elnevezésekből<sup>441</sup> álló leírások a prózaversekben hosszabbá válnak: ezáltal hangsúlyosabbá lesz a megnevezések „kísérleti” jellege: az újabb meghatározások folyamatosan felülírják (és relativizálják) az előzőeket,<sup>442</sup> nyitva hagyva a látvány értelmezésének folyamatát: „A korábbi, a kötött versek beszélője mindenekelőtt kijelentésekben, egyszeri átmenetek nélküli megnevezésekben nyilatkozott meg. (...) – írja Bárdos László – [A prózavers azonban] átalakítja ezt a Nemes Nagy Ágnesre olyannyira jellemző meghatározásfunkciót. Nem eleve adott lírai meghatározásban, hanem az értelmező nyelvi közelítésben tárul fel a vers világa.”<sup>443</sup>

A két költői korszak által alkalmazott *leírás* között a másik különbség az, hogy míg a *Napforduló* kötetben a leírás alkotja a névtelen, szövegszerűen meg nem jelenő, „mitikus” jelölt vers-jelölőjét, a prózaversekben a leírt jelölt nem rejtett. Ellenkezőleg: a szövegek nagyon is nyilvánvalóan, már a címben megnevezik leírásuk tárgyát. A prózaversek tehát olyan szövegek, amelyeknek struktúrája *hasonlításon* alapul – a cím megnevezi a jelöltet, a versszöveg pedig jelölők hosszú sorával próbálja azt megközelíteni, pl így: „a pályaudvar olyan, mint...” A szövegben magában csonka metaforák sorjázhatnak, amelyek csak a címmel együtt válnak teljessé. Természetesen ezek a metaforák nemcsak a pályaud-

<sup>439</sup> RÓNAY László: *im.* 35. o.

<sup>440</sup> NEMES NAGY Ágnes: *A költői kép.* In: *Az élők... I.* 93.o.

<sup>441</sup> Vö.: BÁRDOS László: *im.* 286. o.

<sup>442</sup> Vö.: *im.* 285-288. o.

<sup>443</sup> *im.* 286. o.

vart *mint egész*et határozzák meg, hanem annak *részeit* is sorban, egymás után - ettől lesz a prózavers leírászerű.

Míg a *Napforduló* kötet elrejtett jelöltjei mitikus, névtelen valóságtartományok, a prózaversek *címbe foglalt, tehát „közszemlére kitett”* jelöltjei szándékoltan hétköznapi,<sup>444</sup> sőt, banális<sup>445</sup> létezők: „... az értelmező egy nyilvános, közszemlének, közvéleménynek kitett valóságrésszel áll szemben, amelyről csak a többieknek, s a többiek meghatározásait figyelembe véve szólhat.”<sup>446</sup> – írja Bárdos László az *Egy pályaudvar átalakítása* és a *Villamos-végállomás* helyszíneiről. A leírt pályaudvar, múzeum, utca, macska vagy falevél mindenki számára hozzáférhető és „ellenőrizhető” jelöltek, amelyekről nemcsak a költő szólhat, a tárgy tehát „már előzetesen körül van beszélve, meg van vitatva, már korábban eltérő értékelések céltablája volt, ahol különféle megközelítések, világfelfogások, gondolati irányok keresztezik egymást, futnak össze vagy válnak el.”<sup>447</sup> A leírt tárgyak banalitása is hozzájárul tehát a prózaversek beszédmódjának dialogikussá válásához, s egyben magyarázza a – csak ezekben a szövegekben fellelhető – *idegen beszéd*<sup>448</sup> fokozott jelenlétét.

Nemes Nagy Ágnes a prózaversek leírásaival a *pictura* műfaját eleveníti fel: képet fest, méghozzá olyan képet, amelynek tárgyát a címben megadja. „... az éles kép költői alapkövetelmény. Olyasféle, mint festőknél a rajztudás. Aki nem tud rajzolni, az ne beszéljen arabusul. Aki viszont tud rajzolni, tud képet írni, az sokat tud. Majdnem mindent.”<sup>449</sup> – állapítja meg a költőnő. Amikor a leírt látványok keretbe foglalva, képként jelennek meg a szövegekben, a prózaversek picturával rokon leírásai az ekhfrázisz retorikai alakzata irányába mozdulnak el.

A „metrumközpontú költészetfogalom a 19. század végétől folyamatosan (vagy szakításszerűen) lebomlott. Előttünk áll »egy metrikai kényszerektől megszabadult költészet«, és ennek törvényeit, milyenségét kutatni nemigen lehet másképp, mint azzal, ha »a«

<sup>444</sup> Nemes Nagy Ágnes 1978-ban így nyilatkozott a hétköznapi tárgyak jelentőségéről: „... mindenféle tárgyat szeretek, de a jelentéktelen tárgyak egyre fontosabbá válnak nekem. A morzsalékok, egy faág, egy pléhkanál, egy kavics, és a fent említett nyolonszatyor. Valahogy épp ezért tetszenek nekem, mert morzsalékok, mert rész-mivoltukat nagyon erősen érzékelem, és talán az ellentétnél fogva különösen nagynak látom a jelentést, ami belőlük szól.” (*Írószobám. Mezei András rádióinterjúja*. In: *Az élők... II.* 358-359. o.)

<sup>445</sup> *im.* 285. o.

<sup>446</sup> *im.* 286. o.

<sup>447</sup> BAHTYIN, Mihail: *A beszéd műfajai*. In: BAHTYIN, Mihail: *A beszéd és a valóság. Filozófiai és beszédméleti írások*. 407.o.

<sup>448</sup> „A megnyilatkozás nemcsak saját tárgyára irányul, hanem az erre vonatkozó idegen beszédekre is. Ha viszont így van, az idegen megnyilatkozásra vonatkozó leghalványabb utalás is dialogikussá teszi a beszédet...” (BAHTYIN, Mihail: *im.* 408. o.)

<sup>449</sup> NEMES NAGY Ágnes: *A költői kép*. In: *Az élők... I.* 94. o.

költészet mibenlétét is kutatni kezdjük.”<sup>450</sup> – írja Nemes Nagy Ágnes. A *vers*, mint költészeti mű Fülleborn szerint úgy határozható meg, „mint világos határokkal rendelkező, komplex nyelvi-esztétikai képződmény, amely egy különleges nyelvhasználat eredményeként jön létre.”<sup>451</sup> A lírai alkotás mibenlétét tehát elsősorban nem a sortörések, és egyéb formai tényezők léte határozza meg, hanem egy speciális nyelvhasználat és beszédmód.<sup>452</sup> Erre a meghatározásra rimel Nemes Nagy Ágnes Jean Cohentől idézett definíciója, amely szerint költészet egy nyelvfajta (*genre de langage*), amely a prózához képest mint a normától való eltérés (*écart*) határozható meg.<sup>453</sup>

Az *eltérés* a mindenkori normához viszonyítandó. Ez a norma nemcsak a próza lehet, amelyhez képest a vers eltérést jelent, hanem lehet a mindenkori „rég” vers is, amelytől az „új” eltér. Mivel Cohen szerint a szabálysértés, a „botrány” a költői nyelv lényegéhez tartozik, az *eltérés* a klasszikusoktól máig egyre fokozódik,<sup>454</sup> aminek következtében a költészet „elhasonul” saját magától. Ennek a folyamatnak lehetünk tanúi a prózavers esetében is: itt a normát a hagyományos, kötött vers jelenti, s ettől tér el, mint új műfaj, a prózavers. „A prózavers a költészet megismétlése, melynek során a költészet utólag különbözővé válik önmagától.”<sup>455</sup> – írja Barbara Johnson. Ez az elhasonulás a prózavers esetében nemcsak felbontja, hanem meg is szünteti a líra műneméhez hagyományosan hozzátartozó *versformát*, ezért tűnik úgy, hogy a prózavers „önmagától válik különbözővé”. Kérdés azonban, hogy mit értünk „önmaga” alatt, mi biztosítja a költészet önazonosságát, mi alkotja lényegét. Ha egyetértünk abban, hogy *nem* a (kötött) verses forma, akkor az *eltérés*, *elhasonulás* szerencsésebb kifejezésnek tűnik a *különbözővé válásnál*. Mivel ugyanis a költészet önmagától való elhasonulása egyben az önmagával való egyre lényegibb, egyre teljesebb azonosulást is jelenti – hiszen a költészet történetében fokozódó *eltérés* miatt a költészet „mintegy saját lényege felé haladva, »befelé fejlődik«”<sup>456</sup> – az „önmagától való különbözővé válás” igazán soha nem tud megtörténni.

„»Az irodalmi műalkotás formáját mindig dinamikus formaként kell tudomásul venni« – idézi Tinyanov megállapítását Nemes Nagy Ágnes – A dinamikus forma pedig nem az összetevők »egyesülése, összeolvadása által jön létre... hanem kölcsönhatásuk

<sup>450</sup> NEMES NAGY Ágnes: *im.* 175. o.

<sup>451</sup> FÜLLEBORN, U.: *Das deutsche Prosagedicht* című művét idézi KNÖRRICH, Otto: *im.* 172. o.

<sup>452</sup> KNÖRRICH, Otto: *im.* 172. o.

<sup>453</sup> COHEN, Jean: *Structure du langage poétique* (Paris, 1966.) című művét idézi: NEMES NAGY Ágnes: *Megjegyzések a szabadversről*. In: Uő: *Az élők... I.* 176. o.

<sup>454</sup> COHEN, Jean: *im.* uo.

<sup>455</sup> JOHNSON, Barbara: *Queques conséquences de la différence anatomique des textes* (=Poétique, 1976/28.) című művét idézi SZABÓ Anna: *im.* 68. o.

<sup>456</sup> COHEN, Jean: *im.* uo.

következtében, tehát azáltal, hogy a tényezők bizonyos csoportja dominánssá válik a többi fölött. Eközben a domináns tényező deformálja a többi.”<sup>457</sup> Ezt a kölcsönhatást (a huszadik századi vers kérdését vizsgálva) Mazaleyrat a versszöveg *metrikai* és a *stilisztikai* elemeinek küzdelmeként írja le: „E két tényező folytonos áthatásban van egymással (...). A hagyományos és a modern költészettan között talán egyszerűen csak az arányok változnak meg. Az egyikben a versmérték uralja a stílust, megszabja kereteit, korlátozza érvényesülését. A másikban viszont nem arról van-e szó, hogy az értékrend megcserélődött, a szó, a kép, a mondat, az ihlet alakítja a metrumot, uralkodik felette, míg végül teljesen megsemmisíti?”<sup>458</sup>

Ha metrum meg is semmisül a prózaversben, a *ritmus* feltétlenül megmarad. Kibédi Varga Áron szerint a „ritmust két, egyidejűleg érvényesülő tényező hozza létre: a mozgás (mouvement), melyet újra meg újra visszafog az ismétlődés (rappel), valamint az ismétlődés, melyet szüntelenül elhomályosít a mozgás folytonossága.”<sup>459</sup> Mozgás és megállás, előrehaladás és a visszatérés, „versus” és „prorsus” ellentéte hozza létre a versforma és a prózaforma különbségét.<sup>460</sup> Ahhoz, hogy a ritmus létrejöjjön, a kettőnek egyidejűleg kell jelen lennie ugyanabban a szövegben,<sup>461</sup> de ahol a mozgás, az előrehaladás, a „prorsus” dominál, a szöveg prózaformájú lesz, ahol pedig a megállás, a visszatérés, a „versus”, ott versformájú.

A prózavers a többi művészi szöveghez hasonlóan a prorsus és versus kettősségében keletkezik, csak hogy *egyik tényező sem válik benne dominánssá*. A prózaforma és a versforma *egyforma mértékben* jelen vannak benne, csak míg az előbbi nyilvánvaló, az utóbbi elrejtett. Bárdos László tanulmányában erre az elrejtett vers-mivoltra kérdez rá: „...a prózavers nem hoz-e létre visszatérést a maga módján? Nem vezet-e be visszatérő, egymást tükröző egységeket a próza lineárisan kibomló, folyamatos beszédébe?”<sup>462</sup>

A prózavers meghatározása azért is problematikus, mert szinte minden – ebben a műfajban alkotó – költő szövegműve vagy külön műfajt hoz létre, vagy ugyanennek a műfajnak különböző árnyalatait, lévén a prózavers megszilárdult határok nélküli, „keletkezésben lévő”, átmeneti műfaj. A Nemes Nagy Ágnes-i prózavers esetében Bárdos László kér-

<sup>457</sup> TINYANOV, idézi: NEMES NAGY Ágnes: *im.* 177. o.

<sup>458</sup> MAZALEYRAT: *Le vers français au 20 siècle* (1967) című művét idézi: KECSKÉS András: *A francia verselmélet tanulságai* = Helikon 1971/2 240. o.

<sup>459</sup> KIBÉDI VARGA Áront idézi: KECSKÉS András: *im.* 241. o.

<sup>460</sup> COHEN, Jean: *im.*: idézi: BÁRDOS László: *im.* 296. o.

<sup>461</sup> Természetesen művészi szövegről van szó, amely – akár vers, akár próza – eredendően ritmikus: „A prózának nevezett műfajban is ott a vers, néha csodálatos, változatos ritmusú vers lappang benne. Próza volta képp nincs: csak ábécé van és többé-kevésbé laza verssorok. A stílus erőfeszítése mindenkor verset eredményez.” (MALLARMÉ, idézi: SZABÓ Anna: *im.* 72.o.)

désére igennel felelhetünk: ezeket a szövegeket egyformán strukturálja mind az előrehaladás, mind a visszatérés. A kései költészet formakereső műfajváltása a lírai korpusz minden addiginál komplexebb szöveg-alakzatára talál rá a *prózaversben*.

#### II./2.2.2. „A Föld emlékei” kötet prózaversei

Nemes Nagy Ágnes utolsó verseskötete hét prózaverset tartalmaz, ezek az *Egy pályaudvar átalakítása* ciklus „középpontjában” – a serpentinút metaforáját folytatva: – a ciklus „csúcán” helyezkednek el, mintegy „felmutatott” pozícióban. Az egy szövegblokkba rendezett költemény-csoport egyben műfaji csoportot is alkot. A prózavers-gyűjtemény szuvereinátását, különállását nemcsak a hét vers cikluson belüli elkülönített helyzete, hanem egységes, a kötetben (és az életműben) egyedülálló műfajisága is biztosítja.

Ahogy költői kísérlet a prózavers műfaj használata, úgy az egyes költemények is különálló gondolati kísérletnek, „intellektuális nyomozásnak”<sup>463</sup> tekinthetők. E kísérlet nyomán szinte minden vers külön alműfajt teremt a Nemes Nagy Ágnes-i prózavers-kategórián belül, mintha ezek a szövegek az ismeretlen műfaj szélességét-mélységét, különféle határvégeit próbálnák kijelölni. Írásunk határvölgy-letételei némileg önkényesnek tekinthetők, hiszen – mivel az egyes vers-kísérletek mindig továbbviszik a többi tanulságait is – a hét költemény (kiegészülve a két hátrahagyott prózaverssel) költői-gondolati atmoszférája egységes: ahogy ezek a versek különböznek, ugyanúgy hasonlítanak is egymásra. Az összes prózaversben jelen van a *filozófiai* problematika és a (rendhagyó értelmű) „*létösszegző*” tendencia; mind használja valamilyen szinten a *leírás* illetve a *képleírás* alakzatát; és többé-kevésbé mindegyikben fellelhetők az *esszé*, a *megszólító beszéd* vagy a *szerepjáték* (s ettől el nem határolhatóan a *dráma*<sup>464</sup>) műfaji jegyei.

A fejezetcímek a Nemes Nagy Ágnes-i prózavers-műfaj gondolati útjának egy-egy állomását próbálják rögzíteni: azokat a csomópontokat, ahol az említett gondolati atmoszféra valamelyik jellegzetessége dominánsabbá válik – s ezáltal nagyobb teret enged a vizsgálódásnak. A felosztás egyben befogadói szempontokat is tükröz, amelyek segítségével lehetségessé válhat a prózaversek szövegvilágához való közelítés és közelebb kerülés.

<sup>462</sup> BÁRDOS László: *im.* 296. o.

<sup>463</sup> *im.* 286. o.

<sup>464</sup> Vö.: *im.* 284-291. o.

(II./2.2.2.1. A filozofikus prózavers: *Egy pályaudvar átalakítása; Az utca arányai; Villamos-végállomás*)

Lengyel Balázs szerint Nemes Nagy Ágnes prózaversei „líraiak, de személyességük belerejtett; líraiak, de csupán a létezés, a mindnyájunkban jelen levő létérzet nyomán teremnek költészetet. Mintegy az idő és a tér örökös vektorai következtében. (...) Nemes Nagy Ágnes lírája a rejtett személyességgel hirdetett objektiváláson át (...) eljut az inperszonifikálásig, a létezés olyan személyestől független megtapintásáig, amely talán filozofikus lírája csúcsának tekinthető.”<sup>465</sup> Nemes Nagy Ágnes „filozofikus lírája” – amelynek betetőzése lehet a most vizsgálandó három vers – eredendően nem a létkérdések, hanem a „létérzet” erőterében keletkezik. Nem elvont fogalmak, gondolatmenetek alkotják a szövegek kiindulópontját, amelyeket aztán „illusztrál” a költemény, hanem éppen fordítva: a versek tárgyakat és tájakat megjelenítő leírásai önmagukért vannak (tehát nem illusztrációk) – s éppen ez az érdek nélküli önmagában állásuk mozditja el őket a filozófia felé: „Engem életemben, sőt költői tapasztalatomban mindig az lepett meg legjobban, hogy milyen közel van egymáshoz a kicsi és a nagy, a mindennapi és a szédítően magas. Nekem egy katángkóró, e 6-os villamos, vagy egy kóbor macska mindig elég lehetőséget adott arra, hogy átlendülhessek az úgynevezett filozófiai kérdések felé – vallja Nemes Nagy Ágnes – Sőt, sokszor bennük, a mindennapok apróságában tapasztalhattam meg – mintegy a beléjük zárt kódot megfejtve, lebontva – azt, amit magasnak vagy mélynek nevezhetünk. Elég, ha kellő pontossággal válaszolunk a »milyen« kérdésre, ha valamit le akarunk írni. Hogy *miért* olyan, amilyen, hogy mi minden van belerejtve egy neonlámpába, egy tölgyfába, egy autópálya kanyarulatának ívébe, azt talán jobb, ha az olvasóra bízunk.”<sup>466</sup>

A „milyen” kérdésére adott válaszkísérletek építik fel a prózavers-leírásokat. Az, hogy a „milyen” soha nem megy el a „miért” irányába,<sup>467</sup> ismeretelméleti kételyt, vagy éppen ismeretelméleti alázatot takar, de tekinthetjük ezt egyszerűen a megismerhetetlenre vonatkozó költői tapasztalatnak is.<sup>468</sup> Annál inkább, és annál észrevétlenebbül tolódik el ez

<sup>465</sup> LENGYEL Balázs: *Utószó*. In: *Nemes Nagy Ágnes összegyűjtött versei*. Osiris-Századvég 1995. 302. o.

<sup>466</sup> *A létkérdések és a vers*. (SZÉLL Margit beszélgetése Nemes Nagy Ágnessel.) In: *Az élők... II.* 411. o.

<sup>467</sup> Egyetlen prózavers jelent kivételt ezalól: Nemes Nagy Ágnes utolsó, *Istenről* című költeménye (LENGYEL Balázs közlése szerint Nemes Nagy Ágnes utolsó verse is egyben), amely mintegy „az utolsó szó jogán” nyíltan és vállaltan teszi fel a „miért” kérdést a léttel, az élettel, Istennel szemben.

<sup>468</sup> A megismerhető és a megismerhetetlen egymáshoz viszonyított arányairól szerzett költői tapasztalatát fogalmazza meg Nemes Nagy Ágnes a következő interjú-részletben: „Nem féltsem sem a verset, sem a költészetet, sem a vallást, se semmiféle nagy lelki tényünket attól, hogy majd a ráció beroszdázza. Én bezzeg el merek menni a maximumig a racionális gondolkodásban, mert olyan világosan érzem ezeknek a tényeknek a hatalmas erejét, hogy azon a ráció nagyon fontos, nagyon szép küldetése nem hibát ejt, hanem pici mécseseket gyújt körülöttük.” (416. o.)

a „milyen” kérdés a „mi ez” felé a prózaversekben, amelyek – bár nyitva hagyott értelmezői *folyamatokat*<sup>469</sup> tükröznek – mégiscsak a dolgok meghatározására törekszenek. A „milyen” tehát szükségszerűen vezet a „mi ez”-hez, ami pedig már filozófiai, mégpedig létre és lényegre vonatkozó, klasszikus filozófiai kérdés. A költő maga is értetlenül áll szemben versei letagadhatatlan filozófiai vonulatával – nyilván azért, mert a szövegek indíttatása nem filozófiai: „Babitsak van egy dimenziója, amely néha még a legnagyobb magyar költőkből is hiányzott. Úgy látszik, nem vagyunk filozófusok a költészetben. Néha önmagamon is csodálkozom: mit akarok én ezzel a dimenzióval? Mi ez az állandó nyugtalanság, kutaszkodás, szomjúság, ami oda-oda szögez néhány alapkérdés mellé? Nem vagyok én erre predestinálva. Erdélyszéli, vidéki családból származom, őseim kálvinista papok és ügyvédek voltak, kerekfejű, kemény nyakú fajta. Mit keresek én gótikus boltívek, vallástörténeti mélyáramok, arisztotelészi ok-fogalmak, Ekhnátonok között? Tény azonban, hogy minduntalan ott találom magam közöttük. Nem háríthatom el a létkérdéseket...”<sup>470</sup>

A filozofikus prózaverseket valóban nem sok, csupán „néhány alapkérdés” szervezi, ezek azonban valóban alapvető, „klasszikus” problémafelvetések, amelyekben az arisztotelészi rendszeren alapuló skolasztikus filozófia tételeire ismerhetünk rá. Ezek a kérdések a *lét és nemlét*-, a *szükségszerű és az esetleges* (ezen keresztül a *substantia és az accidens*; a *forma és a matéria*); illetve a *tér és az idő* problémájára vonatkoznak. Ezen belül a prózaversek értelmező-beszélőjét mindig a különböző állapotok közti *átmenetek*<sup>471</sup> foglalkoztatják: azok a között-helyzetek, határ-pozíciók, amelyekben a dolgok átváltozásai zajlanak. Ez már költői műhelyprobléma is egyben: olyasmit ábrázolni, leírni, ami éppen átalakul valami mássá, s ezen átalakulás közben – *mint megnevezhető* – éppen nem létezik; két megnevezhető állapot között megragadni a megnevezhetetlent,<sup>472</sup> azt rögzíteni, amit nem lehet: a mozgásban lévő.<sup>473</sup>

A három filozofikus prózavers közül kettő, az *Egy pályaudvar átalakítása* és a *Vilamos-végállomás* az állomás-téma újabb variációja. Az állomás kifejezetten az átmenet-hez, a határhoz kapcsolódó motívum, mivel egyszerre helyszíne az elindulásnak és a megérkezésnek: az út kezdetének és az út végének. Ellentétes tartalmakat fűz tehát össze, ezért

<sup>469</sup> Vö.: BÁRDOS László: *im.* 286.; 288. o.

<sup>470</sup> SZÉLL Margit: *im.* 417. o.

<sup>471</sup> Vö.: BÁRDOS László: *im.* 291. o.

<sup>472</sup> A prózaversek szerzőjének ezt az átmenetekre irányuló érdeklődését tükrözi a következő megjegyzése is: „Hogy aztán mennyire anyag az anyag, mennyire test a test, arra nézve nemcsak a vallási tanítást lehet megkérdezni, hanem a modern természettudományt is. A magam részéről – megint csak anélkül, hogy túlságos spekulációkba, feltételezésekbe bonyolódnék – úgy érzem, hogy az anyagnak és a szellemnek, a testszerűnek és energiának ez a kényes-fényes, átlátszó egymásba folyása gyönyörű.” (SZÉLL Margit: *im.* 415. o.)

<sup>473</sup> Vö.: BÁRDOS László: *im.* 291. o.



abszurditást is hordoz, akár az állomás-problematika kicsinyített, szövegen belüli tükörmotívumai, mise en abyme-jai: a mozdonyforgató dob, amelyen a mozdony érkezés-állapotból induló állapotba „változik át” anélkül, hogy megmozdulna; és a rejtélyes Ukanyar, amely a sétálókat vissza kellene, hogy vezesse kiindulópontjukhoz, a villamos-végállomáshoz, ehelyett azonban „elnyeli”, láthatatlanná teszi a keresett épületet, képileg a van és a nincs közti átmenetet alkotva meg.

A két vers állomásai tovább fokozzák saját – átmenetet hordozó – motivikus jelentésüket azáltal, hogy mint épületek maguk is lét és nemlét határán állnak: az egyik egy keletkező, a másik egy pusztuló létesítmény. Az *Amerikai állomás* kezdő sorai mintha mottó gyanánt ezt a két verset készítenék elő: „*Én nem tudom miért, mindig az állomások. / A régi szétbomlók, a készülők.*”

Az *Egy pályaudvar átalakítása* című szövegben szereplő állomás helyzete ennél is összetettebb: ez az épület egyszerre pusztul mint régi pályaudvar, és egyszerre keletkezik mint új. Ezeket az ellentétes irányú, de egy időben, *ugyanazon mozgásként érzékelhető* folyamatokat tükrözi az első szakasz zárómondata: „*Durván-pontos mozdulatok a mészárlás s a gyógyítás között.*” Akár mészárlás, akár gyógyítás történik, mindkettő *sebet* okoz: a két ellentétes irányú változást ez a motívum egyesíti magában. A sebre, mint folytonosság-hiányra való rácsodálkozással indít a vers: egy eredendően folytonosnak vélt valóság megszakad, egy legalsónak hitt réteg alól újabb rétegek tűnnek elő: „*Valószínűtlen, hogy mégis föld van itt alul, holott őszárvány-képződésű volt itt az útburkoló kiskockakő.*” A föld mind elrejtett, végső alap jelenik meg a versben.

A kráter és a sebesült város képe háborús emléket idéz, aminek hatását fokozza a város és az élő test – a versben pontról pontra megfeleltethető, leképezhető – analógiája. A mészárlás jelentésárnyalata erősödik azáltal, hogy a szöveg ismételt utalásokat tartalmaz az áldozatra: a munkások fejevédői „egy szertartás álarcai”-ként jelennek meg, és nemcsak az épületek, hanem a keresztfán függő, végérvényesen kiszolgáltatott Jézushoz hasonlított<sup>474</sup> növények is áldozatok: „*És a növények, a végképp védtelenek, akiknek szárát szeméttvődörbe-dobáskor eltörik, mint Jézus lábát (szinte) keresztről-levétel után, a növények poros rémületükben.*”

A kilenc szakaszra tagolódó szöveg három jól elkülöníthető, három szakaszos egységre bontható: mindegyik más aspektusból indítja, és valósítja meg a pályaudvar-

<sup>474</sup> Jézus lábát nem törik el a kereszten, csak a jobb és a bal latorét. A szövegen belül a „szinte” szó utal erre az apró csúsztatásra, amelyre azonban feltétlenül szükség volt az áldozat motívumának teljesebb megjelenítéséhez.

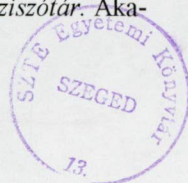
átalakítás leírását. Az egységek végpontját mindhárom esetben egy gondolati és hangulati csúcspontra való eljutás jelöli ki a szövegben. Ez a csúcspont az első egység végén egy oximoron, a növények „poros rémülete”. Az építkezés (a „mészárlás”) *pora* olyasmit takar le, fed el a külvilág elől, ami *élő*: a növényeket. Ez a por a múlandóság szimbóluma,<sup>475</sup> s mint ilyen, a félelemhez hasonló: a pusztulás előjele, hírnöke. Nem lehet tudni, hogy a pályaudvar „mészárlása” kiterjed-e a fákra is, de mindenesetre fenyegetett helyzetbe kerülnek, s ezt e helyzetüket jelzi a por, mely mintegy élettelen burokkal veszi körül, meg is fullaszthatja az élőket. Mindazzal a negatív jelentéstartalommal szemben, amit a *por* felidéz, a szó – versben szereplő – képzett alakjáról, a „poros”-ról valami abszolút nyugalmi helyzetben lévő, nagyon régóta mozdulatlan tárgyra lehet asszociálni, ami „ósvi, elavult”, „használatlanul áll”, ezért lepi a por.<sup>476</sup> A *rémület* viszont a fenyegetettség, a félelem vég-sőkig fokozott formája, a nyugalom abszolút ellentéte – ezért tekinthető oximoronnak a szószerkezet. A növény nem képes helyváltoztató mozgásra, nem tud elmenni onnan, ahol létében fenyegetett, tehát „végeképp védtelen”. Hangja sincs, amivel felhívja magára a figyelmet, megmarad hát *látványnak* – porosságában nyugalmat is, rémületet is felfedezhet a szemlélő.

Az építkezési folyamat egyszerre rendkívüli (mint „mészárlás”) és rendjén való (mint „gyógyítás”): ezt az ellentétet sűrítik a következő egység tovább fokozott, halmozott oximoronjai: „*A lárma tűrhetetlen torlaszai közt katasztrófák nyugalma, fejvesztett közöny.*” Míg az első egység figyelme a „seb” környékére terjedt ki, ez a figyelem a második egységben beljebb irányul, a seb közepébe: „*Középen pedig a működés.*” Az építkezési gödörben dolgozó munkások és a körülöttük látható apró tárgyak sűrűn telítve vannak jelentéssel: az egymást követő nominális mondatok utalásszerű jellege mutatja, hogy minden mondat, a látvány minden darabja külön élménysort, gondolatmenetet, *külön verset* sűrít magába. A második egység első szakaszára feltétlenül igaz, de talán a teljes prózaversre is áll, hogy olyan vers, ami vers-sűrítvényekből, költeménycsírákból építkezik. Ha ezeket mind kibontanánk, a prózavers hősköltemény-, eposz-, vagy regény méretűvé tágulna. De éppen azért, mert ezek a nominális mikro-egységek nem bomlanak ki, marad a szöveg *lira*, marad a költemény *sűrítvény* („Gedichte”), a szövegalkotás pedig *költészet* a „Dichtung”, a *sűrítés* értelmében.

Ebben a szakaszban jelenik meg először Nemes Nagy Ágnes kései költészetének

<sup>475</sup> PÁL-ÚJVÁRI: *im.* 397. o.

<sup>476</sup> JUHÁSZ József-SZÖKE István-O. NAGY Gábor-KOVALOVSKY Miklós: *Magyar értelmező kéziszótár*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2003. 1093. o.



egyik jellegzetes motívuma, a *drótcsomó*, amely mint motívum, a dolgokban rejlő láthatatlan *struktúrát* jeleníti meg, amely itt mégis látható: modellszerűen csupasz és önmagában álló. Kibogozhatatlan és követhetetlen útvonalú íveinek körformája miatt talán éppen a *kozmosz* szerkezetét tükrözi. Erre a jelentésre utal a *világ* mint jelölt, amit a beszélő a drótcsomó látványához rendel, a két szószerkezet (nominális mondat) párhuzamosságával hozva létre a megfelelést: „*Egy drótcsomón plasztikszatyor. (Az ételcsomagok a világon. Papír, műanyag, egy-egy kendervászon-darab. A textúrák, a bogok és a kötések. Bizony, feleim, imitt, amott.)*” A drótcsomó és a rá akasztott plasztikszatyor, a világ és az ételcsomagok összetartozása a szükségszerű és az esetleges, még pontosabban a lényeg és a járulék (substantia és accidens) viszonyát tükrözi. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a tárgyak e különleges együtt-állásában forma és anyag, a belső, elvont szerkezet és a konkrét megjelenés helyeződik egymás mellé, egy olyan modellszerű pozícióban, amikor nem takarják egymást, hanem mindkettő jól kivehető, szemlélhető. Az anyag és a forma, ami csak a gondolkodás szintjén elválasztható, itt egymástól elválasztva modellezzik különbségüket. A *papír*, a *műanyag* és a *kendervászon* anyagnevek, tehát járulékok, ugyanannak a struktúrának más-más megjelenési alternatívái, a *textúrák*, *bogok* és *kötések* azonban magának a struktúrának a versbeli leképezései.

Az egység második szakaszában különös idő-játék kezdődik. Az első mondat („*Itt lesz a központi létesítmény*”) az előző szakasz indítómondatára játszik rá a „középen”-„központ” szójáttékkal. A vizsgált tér ugyanaz (az építkezés középpontja), az idő azonban átcsúszik egy jövőbeli idősíkra: „*Fent, ahol még üresek most a légköbméterek, fent, fent a nem-lévő.*” A következő mondat azonban máris visszavonja a „nem-lévő” jelzőt, és pontosít, mintha valóban a gondolkodás máskor láthatatlan folyamatába nyernénk bepillantást<sup>477</sup>: „*Még átlátszó, még elvitatható. Túl sok szél fúj rajta át. De egy jó lencse már rögzítené. A kellő fényerőnél.*” A folytatás azonban megint csak nem-létezőről beszél: „*Hiszen oly keskeny réteg zárja el, oly keskeny réteg attól, hogy legyen.*” Az időfolyam, ami a jövőt is magába foglalja, mintegy térben kiterítve, „egyszerre” és egy helyen (egy térként) van jelen, ugyanígy egyszerre látjuk a létezőt és a nem létezőt, mint időbeli (vagy térbeli) állapotokat. A szöveg szemlélete azt sugallja, hogy a jövő *ott* van, mindig is *ott* volt, csak nem látjuk, ugyanígy a még nem-létezőnek vélt pályaudvar is megvan már fenn, az üresnek tekintett légköbméterekben, csak a mi szemünk nem képes még felfogni. Pontosabban: a beszélő „már-már látni” véli, hiszen az átmenet állapota folyamatos változást jelent: a jövő, a pá-

<sup>477</sup> Vö.: BÁRDOS László: *im.* 285-288. o.

lyaudvar tehát elvileg bármelyik pillanatban megpillantható.<sup>478</sup>

A második egység harmadik szakaszában található az első utalás arra, hogy a szöveg vershelyzete dialogikus: a beszélő *valakihez beszél*. A megszólított másik a múlt felidézésében lehet társa, segítsége a megszólalónak: a régi, már nem létező állomás képeinek rögzítésében – az *emlékezés* hozza tehát magával a másik megjelenését a vers terében. Ez a megjelenés rögtön egy másik nézőpontot hoz létre a szövegben: „*ezt fentről nézd, a hídról!*” – tanácsolja a beszélő, s ezután valóban fentről nézzük tovább a pályaudvart: a látvány kitágul. A szakasz vége, az egységzáró csúcspont a messzeségbe futó sín párok metaforája: „*derengő, mennyei lajtorják a vízszintes végtelenbe*”. A horizontális és a vertikális összeolvasztásának ez a játéka már az egység első szakaszában megjelent, amikor a beszélő „pilótáknak”, „úrhajósoknak” nevezte a föld közelében, vagy éppen a földfelszín alatt dolgozó embereket.

A harmadik egység ismét nézőpontváltással indít: „*De fordulj vissza. Nézd meg mégegyszer az építési területet.*” A látvány tovább tágul: a pályaudvar „szövegkörnyezete” is láthatóvá válik. „*Most éles a kép*” – állapítja meg a beszélő: a pályaudvar-látvány úgy nyeri el igazi, teljes jelentését, ha azt is látjuk, mi minden határolja – de nemcsak térben, hanem időben is: a Vár és a Vérmező „visszamenőleges viszonylatai” ismét utalnak a múltra, a múlt történéseire. Az idézett mondattal a beszélő *képiró* szándéka is lelepleződik.

A jelen (első egység), a jövő és a múlt (második egység) idősíkjainak felvillantása után a harmadik egység „összegzi” és kiteljesíti az időjátékot. A beszélő az – első versszak jelenéhez viszonyított – jövőbe helyezkedik, s a már elkészült pályaudvar ismeretében múltként emlékszik vissza arra, ami a vers első harmadában még jelen volt. Így visszamenőleg is relativizálódik az olvasó időtapasztalata, hiszen az összes versben megjelenő idősíkról kiderül, hogy *nem az volt, ami*. A versbeszéd folyamata magával hozta a változást: mire a vers befejeződött, a pályaudvar felépült: vagy talán éppen a vers (kép) leírása hívta elő a nem-létezőből ezt a létező épületet, létező látványt.

A harmadik egység második szakaszában válik dominánssá a verset korábban is sűrűn átszövő *idegen beszéd* jelenléte: a szakmai nyelv használata ún. *stilusidézeteket*<sup>479</sup> hoz létre a szövegben: „*Te ott voltál a megnyitáson s még? Tágas lett. Versenyképes. A mozgólépcső-torkolatok ugyan nem egészen... de mindegy. Vágányvezérlés. Épületegyüttes. Csomópont.*” Bahtyin szerint „a szavak más emberek egyéni megnyilatkozásaiból átkerül-

<sup>478</sup> Bárdos László szerint a beszélő itt a nem-létezőről szolgál leírással: módszere a *negatív látványteremtés*, a *paradox állapotrajz*. (BÁRDOS László: *im.* 294. o.)

<sup>479</sup> BÁRDOS László: *im.* 287. o.



hetnek a mi beszédünkbe, miközben többé-kevésbé megőrzik felhangjukat és azt a fénygyűrűt, ami mások individuális megnyilatkozásaiban övezte őket.”<sup>480</sup> A „fénygyűrűt”, a vers szövegétől idegen stílust a – kizárólag a szakmai-tudományos nyelvben, mint kollektív megnyilatkozásban használt – terminusok alkalmazása hozza létre. A stílusrétegeknek az a dialógusa, amit a vers látványosan – egymástól igen távol eső beszédstílusok egymásba szövésével – kiaknáz, a nyelv eredendő sajátossága: „...a konkrét beszéd folyamatban mindig különböző idegenségfokú, félig vagy teljesen burkolt beszédelemek sora van jelen. Ezért azt mondhatjuk, hogy a megnyilatkozást a beszédalanyok váltakozásának és a dialogikus felhangoknak a távoli, alig hallható barázdái mintázzák...”<sup>481</sup>

Az utolsó szakaszt egy az egyben a másikhoz intézett kérdések alkotják. Ezek – a vers kulcsmondatainak, hangsúlyos pontjainak felvillantásával – gyakorlatilag a gondolatmenet folyamatát foglalják össze: az egész szöveget, a teljes látványt. „A záró kérdések egyfajta *kódává* alakulnak: korábbi mondatrészletek kimerevített ismétlése mindegyik – írja Bárdos László – A kóda Nemes Nagy alapvetően fokozó, intenzitást növelő alkotásmódjára vall; s egyúttal arra is, hogy a költeményt szerkezetileg lezárt egésszé formálja, méghozzá úgy, hogy a lezárásnak konklúziós minőséget ad.”<sup>482</sup> Valójában ezek a záró kérdések is stílusidézetek: a beszélő saját magától vett idézetekkel foglalja össze saját korábbi beszédét, pontosabban egy múltbeli *párbeszédet* tesz újra jelenvalóvá, amelynek idézett elemei a másik, mint beszélgetőpartner számára is ismertek. Ezért kezdődik minden kérdés így: „Emlékszel?” Két kérdés, az *átalakításra* és a *megnyitásra* vonatkozó, meg is ismétlődik – ez még hangsúlyosabbá teszi a szöveget szervező *átmenet* problémáját. „Te ott voltál a megnyitáson?” – hangzik a költemény utolsó mondata, amely az értelmezés nehézségeire tett utalásként is felfogható: vajon van-e közös valóságalapja az értelmezést létrehozó dialógusnak, vajon tudja-e egyáltalán a másik, hogy miről is van szó? A kérdés így is hangozhatna: „*Velem voltál-e*, tudod-e, hogy miről beszélék?” Az utolsó mondat relativizálja a dialógust: bizonytalanná válik, hogy a beszélő és a másik együtt látták-e, amit látták, vagy a megszólított csak a beszélő közlései nyomán lett részese a látványnak.

A *Villamos-végállomás* szövege már nemcsak megszólításokkal utal a másik jelenlétére, hanem tipográfiailag is jelzi a párbeszédet. A számozott részek között – amelyek a szöveg út-jellegét hangsúlyozzák – dialogikus és leíró-monologikus egységek váltják egymást. Az első rész látvány-értelmező párbeszéde egyrészt azt a kérdést veti fel, hogy a lá-

<sup>480</sup> BAHTYIN, Mihail: *A beszéd műfajai*. 400. o.

<sup>481</sup> *ibid.* 406-407. o.

<sup>482</sup> BÁRDOS László: *ibid.* 292. o.

tott valóság *azonos-e önmagával*, másrészt a dialogikus értelmezést problematizálja: vajon ugyanazt az emléket, közös ismeretet idézi-e fel két megfigyelőben a közösen látott kép? A szövegben a beláthatatlan idő- és téviszonyokra vonatkozó kérdések mind a „mi ez” kérdésbe torkollnak: a beszélgetők értelmezni próbálják, amit látnak, de ehhez az értelmezéshez egyre kevesebb kapaszkodójuk marad.

A *végállomás* nemcsak *időben* fokozhatatlan (az sem biztos, hogy létezik-e még, hiszen mint *utolsó* állomás, mint az út *legvégső* pontja, a nem-léttel, a *semmivel* érintkezik), hanem *térben* is: terméskő-fallal borított völgy-torok veszi körül – az út elfogy, a továbbhaladás lehetetlen. A teret kinyitó és bezáró ív a bejárat fölött kapura emlékeztet, motivikusan megjelenítve az *út* és a *végállomás* átmenetét, határát. A második szakasz három jelző megismétlésével foglalja össze a látványt (*„Fokozhatatlan, intim, viktoriánus”*), majd egy kérdéssel zár, amelyre majd a harmadik szakasz felel: *„Laknak itt most a hegyoldalon?”*

A harmadik szakasz egy olyan látványt rögzít, amely strukturális megfelelést mutat a végállomással: *„Persze, hogy laknak. Nem sokan. Például két kőoszlop ott fent, régi, ismerős bejárat valahová. Egy fatörzs van közjük döntve most. Két kőoszlop, mögöttük erdei ösvény, benőtt, bizonytalan kanyarral, mintha még indulna valahová.”* Az oszlopok a völgytorok terméskő-falainak feleltethetők meg, mint a „kapu” oldalai, a bedőlt fatörzs pedig a befelé tartó sín párnak, útnak. A kőoszlopok közti út – a sín párral ellentétben – a kapun<sup>483</sup> túl is folytatódik, illetve csak folytatódna: *„mintha még indulna valahová.”* A benőtt kanyarulatú ösvény is (akár a végállomás), a semmivel érintkezik, megszűnőben van, átmenetben lét és nemlét között. Ugyan bizonytalan, hogy az út megszűnik-e, vagy csak nehezen kivehető, a beszélők azonban azzal a döntésükkel, hogy nem akarnak felmenni az oszlopokhoz, azt erősítik meg, hogy a régi bejárat, hiába ismerős, nem vezet már sehová. A tovább haladás lehetetlen.

A negyedik részben a háborút idéző állomásépülettel kapcsolatban ismét felmerül az önazonosság kérdése: végállomás ez, vagy betonbunker? A rom annyiféle metamorfózis nyomait viseli magán, hogy meghatározhatatlan, *mi* is valójában. Részleteiről nem lehet eldönteni, hogy – az előző vers szóhasználatával élve – „mészárlás” vagy „gyógyítás” alakította-e ki őket. Az eltüntethetetlen nyomok miatt az épület *végérvényesen átmeneti képződmény*, melynek története rekonstruálhatatlan: kivehető, mikor robbantották fel és mikor hozták rendbe, de szinte mindegy is, mivel az épület magán viseli, tehát *egy időben*

<sup>483</sup> A szövegben szereplő *bejárat* a *Sehová*, *sehová* kezdetű töredék *kapuboltjával*, és a *Bűn* című vers *vakablakával* mutat párhuzamot.

és egy térben jeleníti meg ezeket a változásokat. A többes számban megemlített „kábelbokrok” és „drótcsomók” a változás folyamatában felvett és elhagyott formákra, struktúrákra utalnak, amelyek – mint megannyi levedlett állatbőr – az állomás metamorfózisainak egyedüli tükrözői, és egyben melléktermékei.

Az ötödik szakasztól a két beszélgető „külső szemlélő”-helyzete megszűnik: már nemcsak *kívülről* néznek egy lét és nemlét között bizonytalanul kanyargó utat, hanem át is élik az úton levést – maguk is eltévednek. *A szemlélt út a saját útjukká válik*, mint amikor a mesét hallgató-néző gyerekek egyszer csak belépnek a mesébe. Az *eltéveszthetetlen* végállomás egy vélt vagy valós U-kanyarban eltűnik, s így, az egyetlen viszonyítási pont megszűnésével a tér kilendül a helyéből, mozgóvá és megfoghatatlanná válik. A hatodik szakasz már három-négy állomásról beszél, amelynek *„Állapotai egymásra préselődnek, szorosán, szellősen nyeregvető hullámló ráncai szétrongyolódó, tépett vastraverzek lobog a kő, mint a textiliák fel, fel gubancolódva le.”* Az állomások egyszerre, egy térben és időben való érvényességét a szöveg képi világa egy csöszszerű úton (út-ban) való haladáshoz hasonlítja, ahonnan nem lehet kilátni más utakra, más állomásokra, nincsenek viszonyítási, tájékozódási pontok, *csak az út van*: *„Egy láthatatlan erőter-folyosó, gyomrában három-négy időmód. Csak úgy véletlenül, úgy ott felejtve, esetleges állmástartalommal.”* A zárt folyosó-út nemcsak különböző tér- és időállapotok együttes jelenlétének, összesűrűsödésének a helye, hanem a széthullásé is: erre nemcsak a képek, hanem a szöveg szaggatott szedése is utal.<sup>484</sup> Ez utóbbi a kifejezőkészség széthullását is jelzi: tér, idő, ok-okozat, *forma* és egyéb viszonyítási pontok híján a mondhatatlanhoz ér, s megszűnik működni a nyelv – ezt a megszűnést a szöveg a megnyújtott szóközök által létrehozott szaggatottsággal érzékelteti: *„Oda léptünk be mi, ki hitte volna tájékozatlan utazók, egy szélcsatorna vad fúvásába, készületlenül ahol egyetlen zászlórongy a ház egy eldölt katonaköpeny amely felpattan mindig újra üres kabátujjakkal ég felé és úgy, mintha nem volna forma nem volna, csak a szél.”* A folyosó-cső az átmenet helye, ahol a változás állandósul, akár a végállomás-épületben. Nincs más, csak a változás,<sup>485</sup> az alakulás, nincsenek struktúrák, törvények, kiszámítható szabályszerűségek, nincs ritmus, nincs semmi, ami állandó lenne, vagy statikusságot lopna a változás mozgásfolyamatába. A tár-

<sup>484</sup> A szabálytalanul elhelyezett *nyújtott szóközök* (szünetek) egyrészt a szabály- és ritmusnélküliséget jelzik, másrészt valamiféle *átmeneti állapotot* hoznak létre próza és szabadvers között: a szóközök helyenkénti megnyúlása mintha a sorképzés irányába kezdené rendezni a folyó szöveget. A vers folyamatosan emelkedő hangvétele ezeken a szaggatott szedésű helyeken ér a csúcspontjára: ezeken a pontokon a szöveg még fokozottabban sűrít, és egyre inkább igényli a *csendet* a szavak, mondatföredékek körül.

<sup>485</sup> A *szél* minden változás és alakulás ősforrása, egyszerre pusztító és teremtő energia (PÁL-ÚJVÁRI: *im.* 440. o.), amely a versben is az örökös, szünet nélküli változás időtlen állapotát jeleníti meg.

gyak egymásba folynak, mintha minden széthullana, és mégis, mintha minden mindennel egy volna.<sup>486</sup>

A hetedik szakaszban a beszélgetők hirtelen kívül kerülnek ezen a téren és időn kívüli, álomszerű állapotban. A szövegtördelés időlegesen visszanyeri szabályosságát, az elnyújtott szóközök megszűnnek, a meglazult mondatszerkezetek helyreállnak. A „dimenziózavart kapkodva kiküszöbölni” akaró építkezés mint egy tévedést semmisíti meg a változás, az átmenet helyét, a villamos-végállomást. Mivel azonban ennek az állomásnak (és ahová úttalan útja vezetett: a metaforikus cső-folyosónak) a léte egyszerre jelent egymástól elválaszthatatlan keletkezést és pusztulást, csak úgy lehet megszüntetni, ha egyszerre építik és bontják: „*Nézd, csillanások, csörrenések időhegesztések kékes ívei. Ott valamit lezárnak és kinyitnak égboltnyi lángvágóval tépve szét forrasztva össze tépve szét kiterjedéseink sebeit.*” A meghatározhatón kívüli, forma és struktúra nélkül létezőt (amelyről nem eldönthető, hogy létező-e), csak egy olyan erő szüntetheti meg, amely maga is ugyanezekkel a tulajdonságokkal rendelkezik: különben nem volna hatalma fölötte. Ezzel magyarázható, hogy az építést-bontást „égboltnyi lángvágó”, illetve egy olyan daru végzi, „mely nem vet árnyat”, tehát nem olyan módon létezik, mint egy érzékszervekkel és fogalmilag is körülhatárolható építkezési daru.<sup>487</sup>

A dimenziózavar, vagy inkább dimenziókon kívüli lét „áldott állapota” egyszerre jelent *sebet* a mindennapi létezésben, és egyszerre jelent *kiterjedést*, az érzékelés és az én meghosszabbítását, önmagából való kilépését. A seb *kapu*, *bejárat*, amelyen túl az úttalan út mégis mutat valahová, de az a hely, ahová mutat, túl van az út végén. Létmódja a végállomás, a sehová nem vezető bejárat örök átmenetet megtestesítő térídeje.

A nyolcadik szakaszban a beszélők azokra a gyerekekre emlékeztetnek, akik kilépve a mese, az álom világából, hiába keresik a bejáratot (a szekrényrést, a tükröt), amely odavezette őket, többé nem találják: „- *Miről beszélsz? – A végállomásról. – De nincs ott. Nem érted? Nincs ott.*”

Az *út* és a *végállomás* (mint az ismeretlenbe vezető *út*) a kései költészet komplementer motívumai, melyek az *élet(út)* és a *halál* (mint ismeretlen végállomás) fogalom-párjának is megfeleltethetők. Az út a keresés és a beavatódás, a profán térből a szent térbe

<sup>486</sup> Az örök változás, a képpé merevítésnek ellenálló, mindig változó, térközök nélküli látvány tapasztalata *A látvány* című vers problematikáját idézi fel.

<sup>487</sup> A láthatatlan időfolyosóval egylényegű építő-bontó erő „transzcendens” mivoltára utal az is, hogy látványa – a csőfolyosó látványához hasonlóan – „megbontja” a nyelvet: az építkezés leírásának második szakaszában ismét megjelenik a szaggatott, elnyújtott szóközökkel ritkított szövegszedés.



való átlépés helye,<sup>488</sup> kitüntetett, különleges téridő jelölője. Hasonló jelentéstartalommal, tér- és időállapotok összegyűjtőjeként szerepel az út Heidegger *A földút* című művében is: „Minden dolog növekvő tágassága, mely a földút körül időzik, világot adományoz. Csak ami a világ nyelvében kimondhatatlanul maradt, abban Isten az Isten, ahogy azt a betű és az eleven élet egykori mestere, Eckhart mondta. (...) A földút ösvényén találkozik a téli vihar és az aratás napja, itt talál egymásra a tavasz élénk izgatottsága és az ősz elhagyatott pusztulása, itt pillantja meg egymást az ifjúkor játékossága és az öregkor érintettsége. De egyetlen harmóniában, melynek visszhangját a földút hallgatagon oda és vissza hordja...”<sup>489</sup>

A *Villamos-végállomás* először kívülről, majd belülről láttatja ezt az utat: a külső egy járhatatlan, a belső pedig egy járhatatlanságában megnyíló (végállomás)út, amely egyfajta megvilágosodás-tapasztalatba vezet a benne járókat, amely tapasztalathoz hozzátartozik a megismerést segítő formák, struktúrák eltűnése és a nyelv erejének megtörése: tehát a mondhatatlannal való érintkezés.

A harmadik filozofikus prózavers, *Az utca arányai* kezdőmondata ugyanolyan erőteljesen jelzi a szöveg dialógusba ágyazottságát, mint az előző két vers felütései. „Valószínűtlen, / hogy mégis föld van itt alul” – így kezdődik az *Egy pályaudvar átalakítása*, a *Villamos-végállomás* pedig így: „– Ez valahogy... furcsa. – Mondhatnám, lehetetlen.” (Kiemelések: H.M.) A szövegindítások egészen egyértelművé teszik, hogy egy dialógus közepébe csöppentünk. Hogy mire vonatkozik a „furcsa” és a „lehetetlen” jelző, mire utal az „ez” mutatónévmás, vagy mihez képest valószínűtlen a kockakő alatti föld léte, azt egyelőre csak a versben megszólalók tudják, akik előtt jelenlegi beszélgetésük előzményei is ismeretesek. A kezdő mondatok tehát nem kezdenek, hanem folytatnak valamit, nem elsőként szólalnak meg, hanem megnyilatkozásuk már eleve válasz előzetesen elhangzott másik megnyilatkozásokra: „A megnyilatkozások nem közömbösek egymás iránt, nem állnak önmagukban, hanem tudnak egymásról és kölcsönösen belejátszanak egymásba – írja Bahtyin - Jellemüket az ilyen egymásba játszások határozzák meg. Minden megnyilatkozás tele van más megnyilatkozások tükörképeivel és visszacsengéseivel, s ezeket a beszédkapcsolat szférájának közössége fűzi össze egymással. Ezért a legfontosabb, hogy minden megnyilatkozásra úgy tekintsünk, mint az adott beszédszféra korábbi megnyilatkozásaira adott válaszra...”<sup>490</sup>

<sup>488</sup> PÁL-ÚJVÁRI: *im.* 495. o.

<sup>489</sup> HEIDEGGER, Martin: *A földút*. In: „... költőien lakozik az ember...” *Válogatott írások*. T-Twins Kiadó/Pompei 1994. 221-222. o.

<sup>490</sup> BAHTYIN, Mihail: *A beszéd műfajai*. 403-404. o.

*Az utca arányai* ellentétes kötőszóval indít, amelyet a vers folyamán többször megismétel: „De a részletek, a macskák (...) Dehát a részletek, mondom, a macskák. (...) Dehát... De én. Csak egyet, Egyszer.” (Kiemelések: H.M.) Mintha a beszélő ezzel az ellentétes kötőszóval nemcsak egy *korábbi* megnyilatkozásnak ellentmondva válaszolna, hanem elébe akarna menni a *további* lehetséges ellenvetéseknek is, hiszen „... a megnyilatkozást kezdettől fogva befolyásolják azok a lehetséges válaszok, amelyek kedvéért voltaképpen megszületik. (...) A beszélő az első pillanattól fogva felelet, aktív válaszra kész megértést vár tőlük. Minden megnyilatkozás úgy alakul ki, hogy mintegy elébe megy ezeknek a lehetséges válaszoknak.”<sup>491</sup>

Ezeket a „lehetséges válaszokat”, ellenvetéseket a vers gyakorlatilag összefoglalja, hogy világos legyen, minek is mond ellent.<sup>492</sup> A „bemérhető”, struktúrák, formák és törvények fogalmi hálózata által (talán) leírható *utca* a szövegben úgy áll szemben a leírhatatlan, mégis elbeszélni vágyott *macskával*, mint a világ szerkezeti ábráját modelláló drótcsomó a rá akasztott ételcsomaggal az *Egy pályaudvar átalakítása* című prózaversben. Újra a *szükségszerű* és az *esetleges*, a *lényeg* és a *járulék*, a *forma* és az *anyag* ellentétéről van tehát szó, amelyek a vers folyamán mindvégig „harcban állnak” egymással, azaz hol az egyik, hol a másik javára elmozduló intellektuális vitában mérkőznek az *elsődlegesség* kiváltságáért.

A vers tehát szellemi játék, amely mindkét témának teret adva „vezeti le” a küzdelmet. A beszélő mint játékvezető ugyan sikerrel igyekszik pártatlan maradni, de a macskával, (az esetlegessel, az anyaggal) való érzelmi azonosulása elvitathatatlan. Erre utal a szöveg többszöri témamegjelölés-kísérlete, vállalt szándéka, miszerint *egy macskát* szeretne leírni, elbeszélni. Azért a macskát (és nem a meghatározás szempontjából talán jobban „kézhez álló” utcát), mert a macska a nagyobb – sőt, a vers szövegösszefüggésében a legnagyobb – költői kihívás. A vers tehát időről időre visszatér kijelölt témájához, amelynek *jelentőségét* (a megfelelő *háttérrel*, amely előtt a macska-téma valódi nagyságrendjében kirajzolódhat) éppen a látszólagos kitérések vázolják fel.

Az első három szakasz az utcát (és a világot) átszövő (és leírhatóvá tevő) struktúrát, a (motivikusan a drótcsomóval analóg) *hálózatot* rajzolja. Mintha a beszélő „visszafele

<sup>491</sup> BAHTYIN, Mihail: *im.* 409. o.

<sup>492</sup> A *Föld emlékei* kötetben található prózaversek közül *Az utca arányai* felépítése, „érvelésmenete” tükrözi leginkább az *esszé* és a *nyilvános beszéd* azon szerkezeti és beszédmódbeli jellegzetességeit, amelyek a két hátrahagyott prózaversben (*Falevél-szarak*, *Istenről*) válnak majd meghatározóvá és műfajalakító jelentőségűvé.

festene”<sup>493</sup> egy képet, úgy hántja le a látványról a megjelenést, hogy belső szerkezete láthatóvá váljon, és közben folyamatosan értelmezi is, amit tesz, hiszen feladata „a látványadás és a látvány magyarázata egyszerre”<sup>494</sup>: „*Ez látható, ha az esetleget lebontom, az elliptika síkján látható, délelőtt avagy este hatkor, borús időben, napsütés alatt. Ha levetkőztetem a házat, ha levetkőztetem a csontot, ha levetkőztetem a járást (a növénytakarót, az éghajlatot), akkor vonalak maradnak, görbületek, hálózat. De a hálózat is csak ábra, a görbület is képes beszéd. A törvény láthatatlan. Ez látható.*” A láthatatlan struktúra megnevezése sem problémamentes tehát, hiszen a „hálózat” és a „görbület” *metaforák*, azaz máris az egyszeri, az esetleges, az érzékletes felé mozdítják el a struktúra meghatározását. Mint érzékletes, látványt adó *képek*, az „anyagit” csempészik vissza a „tiszta forma” világába. Ezek a megnevezések tehát nem „érvényesek”, hiszen képi beszédmódjuk ellentétben áll a megnevezendő valóság természetével.

A harmadik szakasz ezen „érvénytelenség” beismerése ellenére visszatér a struktúra-rajzoláshoz, s mégiscsak – mert nincs más út – tovább viszi a metaforikus beszédet. Vázlatát a metszéspontok megjelölésével folytatja: „*Ha finoman lefejem az esetleget, alatta a metszőpontok csillagai ragyognak, s a belőlük kinyúló pályák, kondenzcsíkok a kékszíni képzeletben.*” Mintha a beszélő rajzoló volna, aki miközben szerkezeti ábrát vázol a lerajzolandó utcaképhez, egy – a készülő kép fölé hajoló – beszélgetőtársnak magyarázná a mesterség rejtélyeit. A nyelvezet észrevétlenül válik emelkedetté, szinte himnikussá: a beszélőt „elbűvöli” a *szerkezet* rejtélye, s társát/olvasóját is ugyanerre az ámulatra készíti.

A vers-játék első „félideje” tehát mintha az utca (a szükségszerű) javára dőlné el – a műhelyprobléma azonban továbbra is megoldásra vár, a „vita” eleven marad. Mert a struktúra megnevezhetetlenségében elbűvölő ugyan, de *csak modellszerűen* ábrázolható, és *nem önmagában*; s ha leírásához (következetlenül) használjuk is a képes beszédet, önmagában mégsem lesz belőle *látvány*. Hacsak nem nevezzük a struktúrát például drótcsomónak, ami – mint *egyszeri* tárgy – a képiségük ellenére is *általános* „hálózat” és „görbület” elnevezésekkel szemben – nemcsak megértetni, hanem *megjeleníteni* is képes a látványt (és a *struktúrát, mint látványt*).

De ebben a versben szó sincs drótcsomóról – csak macskákról. A negyedik részben a keletkező képen már megjelenni látszik a macska, mint esetleges, háttérével, a szükségszerűvel együtt. A macska léte és mivolta „a törvényhez képest” viszonylagos. A *hegylánc*, a *köbkilóméter* és a *földárnyék* mérhető óriásai mozdulatlanok és örökérvényűek,

<sup>493</sup> Gál Mária főiskolai hallgató közlése.

<sup>494</sup> BÁRDOS László: *im.* 285. o.

a múlandó-viszonylagos macska pedig vagy ott van, vagy nincs ott az előterükben, s ha ott van, akkor is porszemmé törpült, parányi, sötét folt csupán a nagy, világos ábrakon. Viszont ez a macska, ez a véletlenszerű esetleges bármelyik törvényszerűség térképén bármikor megjelenhet. Éppen azért, mert mint viszonylagos és kiszámíthatatlan létező ez a kis állat *nem illeszthető be* a törvények szükségszerű, kiszámítható mozgásának ritmusába, válik az öntörvényűség és a szabadság, a „bátor esendőség”<sup>495</sup> szimbólumává Nemes Nagy Ágnes költészetében, így lesz belőle a szemlélő számára „*néma függetlenségi kiáltvány*”. Éppen, mert a „törvényen kívüli” esendőség-macska bárhol megjelenhet, és ugyanúgy bárhol eltűnhet, és mert mindegy neki, hogy éppen milyen szabályrendszereken lábal keresztül, ő maga fordít egyet a „renden”, s teszi látványos öntörvényűségével viszonylagossá a mögötte feltűnő tájakat és térképeket.

Az ötödik versszakban azonban a beszélő már nem a macskára figyel, hanem ismét a háttérképekre. Az „elbűvöltség” folytatódik, a hangvétel himnikussága fokozódik, igaz, egy leheletnyi kis ironiával átszínezve: „*Világos ez. Olyan áttetsző a világ. Olyan áttetsző a ház, az aszfalt, mögöttük a mércék fémes vázai. Már élesednek, mintegy filmbeli áttűnéssel, egy másik arc, egy másik ég. / Ha lefejtem az esetleget, mögötte a csillagtérképek feketéje, az északi égbolt ezüst felismerései.*” Mindez a macskára nem igaz, ő átlátatlan, sziluettje homályos sötétjén nem fénylenek át a háttér-táj körvonalai. Átláthatatlan, beilleszthetetlen – talán már ott sincs a képen.

A hatodik szakasz újabb hasonlattal magyarázza a szükségszerű és az esetleges viszonyát – és megint csak rajzzal, rajzolva magyaráz. Az újabb képen egy dóm-épületet láthatunk, falán festett képsorozattal, ami „felszíni képződmény”, léte a dóm-struktúrához képest elhanyagolható: „*Mi ehhez képest az előtér? A szegények bibliája bizony, kép, kép, újra kép, forma meg inda. Szép sorba kifestve, kirakva a dóm falán.*” A struktúra hatalma a részletek, az esetleges felszín felett újra és újra látatóvá válik, megzavarva szövegben a szemünk keletkező képek derűs sorjázását: „*(És persze mögöttük a kőfal – hogy el nem felejtsük – , a fent említett váz, a mérce-pillér, olykor váratlanul kiszögellve, belekönyökölve történeteink mintáiba.)*”

A festmény nem áll ellen a törvény-kőfalnak, a macska – úgy tűnik – igen. Nem ereje révén szegül szembe vele, hiszen gyenge és esendő, hanem azáltal, hogy semmibe veszi. Innen a macskák „bátorsága”, „bátor esendősége”. A hetedik szakasz ismét visszatér a kijelölt témához, s az újabb képen ismét megjelenik egy macska – de ahogy megjelent,

<sup>495</sup> Megkérdeztük Nemes Nagy Ágnest: miért kontárkodik a tudomány dolgába a költő? (Mezei András interjúja.) In: *Az élő... II.* 327. o.

mindjárt el is tűnik. Csak „átvonul” a rajzon, ellenállva minden olyan kísérletnek, amely ábrába illeszteni, rögzíteni szeretné törvényen kívüli, megfoghatatlan lényét.

A macska leírására irányuló vágy, bár egy pillanatra sem téveszti szem elől célját, mégis egyre kevésbé elszánt. Ebben a szakaszban már-már kérlelővé, szinte könyörgővé válik a beszélő – a kudarcot vallott rajzoló – hangvétele: *„De hát... De én. Csak egyet. Egyszer. Egyetlen macskát elmesélni mégis, egy szinte következmények nélküli macskát, amint keresztülág az utcán, keresztül, át, haránt, a mércekerendszerek párkányain, amint megy, a kiálló, kis lapockák ritmusával, és eltűnik (néma függetlenségi kiáltvány) egy autó-oldal és egy hársfatörzs között.”* A szinonimák halmozása („keresztül, át, haránt”) ugyanazt a jelentést fokozza: a macska – képileg is megjelenítve a gesztust – mintegy áthúzza a szükségszerűséget, a törvényt azzal, hogy – saját útját járva, és nem igazodva az átlábalt mércekerendszerek útvonalaihoz – keresztülgyalogol rajta. A „téma” nem áll modelt: mire a szöveg véget ér, végleg eltűnik a képről: *„Már nincs. Már semmi. Csak messziről érint meg – végső mozdulat – két szeme orgonazöld levelével.”*

A vers játéka végül sem az esetlegesnek, sem a szükségszerűnek nem ad elsőbbséget, hiszen nagy kihívás bármelyiket is ábrázolni. (A szövegben egyedül az érzékletesség élvez elsőbbséget,<sup>496</sup> amely azonban lényegénél fogva inkább az esetlegeshez, az „anyagihoz” tartozik.) A macska leírásának kísérlete azonban – a téma minden érzékletessége ellenére – nemhogy nagy kihívásnak, de reménytelennek tűnik. A beszélő éppen ezért kilép a képrajzoló pozíciójából, s más úton-módon próbálja megközelíteni a macskát – egy másik versben.

#### (II./2.2.2.2. A prózavers mint szerepjáték – *A macskák bátorsága*)

*A macskák bátorsága* című prózavers a gyűjteményes kötetekben közvetlenül *Az utca arányai* után következik, azt sugallva, hogy az ott megjelölt kísérlet eredményét, a sikeres macska-ábrázolást tartalmazza a szöveg. A sorrend keltette várakozásnak azonban már a cím is ellentmond azzal, hogy nem egyenesen a macskára, hanem egy elvont fogalomra, a bátorságra utal – szemben az előző versek „kézzelfogható”, (címben is megjelölt) tárgyaival.

<sup>496</sup> Amikor egy interjúban a versről beszélgetve megkérdezték Nemes Nagy Ágneszt, hogy az esetlegest vagy a lét törvényeit ragadja meg szívesebben és könnyebben a költészet, így válaszolt: „Nem tudok választani. Szerintem se egyiket, se másikat. Mind a kettőből az érzékletest. Látszatra ugyan a macska az érzékletesebb, de ha a költő nem igyekszik foghatóvá, átélhetővé, szavakba horgonyozottá tenni azt, amit nagy törvényeknek nevezünk, akkor elmehe zabot hegyezni.” (MEZEI András: *im.* 327. o.)

*Az utca arányai* című prózaversben felvezetett alkotói kísérletnek azonban vannak más nyomai, másféle folytatásai (vagy előzményei) is az életműben. A hátrahagyott, a költő által kötetbe nem sorolt szövegek között két macskáról szóló verset is találunk: egy mondókát (*Macska*) és egy ódát (*Óda*). A *Macska* gyermekversnek is kiváló volna, egyedül a „bombafojtó homokdomb” visszatérő motívuma utal a háborús élményre, ami miatt a vers túlmutat a fenti műfaj-kategórián. A háború motívumát az *Óda* továbbviszi, amely a macskát egy magatartás szimbólumaként emeli a hokkedli-piedesztálra. Ez a magatartás az *öntörvényűség*, a környezetet, a világot mozgató erőktől való *függetlenség*, amelynek eredményeként a versbeli macskának kikerülnie is sikerült azokat a törvényszerűségeket, amelyeket semmibe vett: például a bombarobbanás okozta halált.<sup>497</sup> A macska a sorstörvények kikerülőjéből azok túlélőjévé magasztosul az *Ódában*. Mindkét vers *megszólító formát* használ, és csendéletszerű *leírást* ad a megszólított macskáról. Ezeket a megközelítési módokat *A macskák bátorsága* nem használja, a két szöveg központi motívuma, a *háború* is legfeljebb nagyon áttételes utalásként jelenik meg a prózaversben. Amit a költeményt az *Óda* című verssel rokonítja, az a macska és az ember (s az általuk képviselt ellentétes magatartásformák) egymással való szembeállítás, s ezen keresztül történő jellemzése.

A vizsgált szövegben az egyenes és a függő beszéd váltakozik: egy macska beszél, aki olykor egymással beszélgető emberek szavait idézi. A költő tehát úgy próbálja meg ábrázolni a nehezen ábrázolhatót, hogy feladva a külső szemlélő nézőpontját *belehelyezkedik* az esetlegesbe. Nem ő mutatja be a macskát, hanem a macska mutatja be az embereket. Az ő szemszögéből látjuk az *állat* és az *ember* kapcsolatát, amely az *ember* és a *transzcendens* viszonyának kicsinyített leképezése a szövegben, hasonlóan Babits *Ádáz kutyám* című verséhez. Alapvető különbség azonban a két költemény között, hogy míg a Babits-féle kutya *nem érti* gazdáját, a Nemes Nagy Ágnes-i beszélő macska nemhogy érti, de *meg is ítéli* az ember vele szemben tanúsított magatartását.

Az ember a macska szemszögéből „tíz emeletnyi”, akár más Nemes Nagy szövegekben az angyalok, „törvénylábuk”, mint valami végzetes, sorsszerű, nem „emberléptékű” (vagyis nem „macskaléptékű”) erő, életek megsemmisítésére képes.<sup>498</sup> A versbeli „transzcendens” emberlényt felületes szemlélővé teszi az állat és a közte lévő távolság: „...nézd csak, nézd azt az apró kis talpát, him-e vagy nőstény, ezek mind egyformák

<sup>497</sup> „Nyugalommal vártad a bombát / míg körülötted az ostoba emberek rád se fűtyültek. / Élsz – s lám ők keverednek a földben a dudva gyökérrel. / Hosszu gerincük lassan öregszik hajlani Hozzád, / ó, behemót tepsik bölcsé kicsinyült fenevadja!” (*Óda*)

<sup>498</sup> A „törvényláb” Vörösmarty *Előszó* című művének allegorikus figuráját, a *Vészt* idézi: „A *Vész* kitört. Vértagyáló keze /emberfejekkel labdázott az égre, / emberszivekben dúltak lábai.” Így, a Vörösmarty-vers

végülis” – idézi vélekedését a macska-beszélő, aki a következő szakaszban – az előbbi okoskodásra adott ironikus válaszként – bemutatja az összegyűlt macska-társaságot: „*Platon, egy vékony ács, meg én*”. Az emberi történelem legnagyobb alakjai közül sorol fel kettőt (a vékony ácsban Jézusra ismerhetünk): őket, és a meghatározatlan személyazonosságú beszélő-macskát látja egyformának az ember.<sup>499</sup> Az ironikus macska-beszédben le-sújtó ítéletet rejlik az emberrel szemben, amit a „transzcendens lény” szeszélyes magatartása is indokol: „*ha rám mutogatnának, hívnának, küldenének, meg-megdobnának és gyógyítanának...*”

A vers alapproblémája a macska-mivolt, mint „*néma függetlenségi kiáltvány*” legnagyobb titkát érinti, mégpedig azt, hogy hogyan lett ebből az apró, büszke „fenevadból” háziállat, hogyan lehetett ezt az öntörvényű, senkihez és semmihez nem alkalmazkodó lényt megszelídíteni.<sup>500</sup> A vers, a macska-beszélő szövege egyetlen – soremeléssel a többi prózavershez hasonlóan szakaszokra tagolt – összetett mondatból áll, amely a nyelvtan szabályai szerint három tagmondatot foglalna magába. A szöveg egy feltételes mellékmondattal indít, viszont ennek főmondatát elhallgatja – melyből pedig kiderülhetne, hogy mit is tenne a macska az ember leírt viselkedését tapasztalva. Az „akkor” utalószóval megkezdett főmondat egyszerűen kimarad, helyette annak ellentétes mellérendő párjával folytatódik a vers.

Az ellipszisre épülő mondat-, és egyben versszerkezet éppen azt nem mondja ki, ami a macska mivolt ellentmondásos rejtélye: a háziasítás (mint a macska részéről kötött kompromisszum) lehetőségét. Ha megpróbálnánk kipótolni a szövegstruktúra szándékolt hiányát, a kimaradó főmondat így is hangozhatna: „*akkor* [talán hagynám magam megszelídíteni,]”, vagy: „*akkor* [talán hajlandó volnék mégis velük élni.]” Ezt az értelmezést az is alátámasztja, hogy a kimaradt főmondatot követő harmadik, vele ellentétes tagmondat asszimetriára utal, az ember és macska egymással szembeni magatartásának asszimetriájára: „*de ők, ők*<sup>501</sup> még irigyelnének is, nézd, milyen öntörvényű, pontos moz-

áttételén keresztül értelmezhető háborús utalásként az őket eltaposó „törvényláb”.

<sup>499</sup> Az állat és az ember közti távolság a versben csak az embert teszi felületessé és vakká: a macska pontosan látja az embert: „*és ott ülénk körülöttük a nyári fűben, mintegy napozva (...) szemünkbe fogadva őket, járó épületet* –”.

<sup>500</sup> Ottlik Géza így nyilatkozik e szelídítés jelentőségéről: „Az egyetlen valódi okunk a derűlátásra: a macska. Ezt a kis prémes ragadozót semmi más módon nem lehetett volna ezer és ezer éven át hozzánk szelídíteni, mint rendíthetetlen, ellenszolgáltatást nem váró, feltétel nélküli szeretettel. A szépsége abszolút imádatával – a szabadsága, függetlensége teljes tiszteletben tartásával. Ha ez sikerült, az emberiség nem lehet egészen elveszve.” (OTTLIK Géza: *Hosszú beszélgetés Hornyik Miklóssal*. In: OTTLIK Géza: *Próza*. Budapest, Magvető, 1980. 279.o.)

<sup>501</sup> Az ellentétes kötőszó után álló, ismétléssel nyomatékosított, többes szám harmadik személyű – emberekre vonatkozó – alanyból („*De ők, ők...*”) következtethetünk arra, hogy a kimaradt mondat alanya (amellyel ez ellentétes viszonyban áll) minden valószínűség szerint a macskára vonatkozó egyes szám első személyű

*dulatok, büszke, piciny sörény // nézd, hogy jár-ke!* Míg a macska függetlenségét megtartva csupán *hajlandó* az ember mellett élni, az ember a macska rajongójává, *irigyévé* válik.

A macskák „bátorsága” ebben a versben talán a kompromisszumkésztségükre vonatkozik, arra, hogy kiismerve és megítélve a magukhoz képest felelőtlen gyermeknek látott (figyelmetlen és szeszélyes) embert, mégis *mernek* mellette élni. *Az utca arányaival* együtt olvasva ez a *bátorság* a „bátor esendőség” filozofikus színezetű jelentésével is gazdagodik.

*A macskák bátorsága* című prózavers szerepjátékra épül: a beszélő valaki másnak a nevében beszél, így mintegy „belülről”<sup>502</sup> próbálva meg ábrázolni az előző versben kijelölt tárgyat. A macskát, mint rendszerbe, struktúrába nem illeszthetőt nem rögzíti képbe, hanem saját magán keresztül hagyja lenni és beszélni, mintha egy színpadon akarná megjeleníteni, eljátszani őt. Így, a macskalétbe való belehelyezkedés által kíséri meg a válaszadást a „mi ez” kérdésére, ami arra a „költői tárgyra” vonatkozik, amit álarcként magára vett: a macskára.

#### (II./2.2.2.3. A képleíró prózavers – *Az utca arányai, Múzeumi séta*)

A *képleírás*, mint retorikai alakzat *A macskák bátorsága* és az *Istenről* című szövegeket leszámítva az összes prózaversben meghatározó jelenség. A beszélő képként, sőt, műalkotásként olvassa kiválasztott tárgyait, legyen az akár egy épület<sup>503</sup>, akár egy macska. „Aki egy épületet szemlél, azért szeretné végül bejárni, hogy újra és újra más, változó távolságokat, látványokat nyerjen”<sup>504</sup> – írja Gadamer. S mivel a látvány minden ábrázolása egy-egy új viszonyt jelent a világhoz,<sup>505</sup> ezekből a viszonyokból a szemlélő mintegy saját magában építi fel a műalkotást, az épületet.<sup>506</sup>

---

alany lehet: „akkor [én]...”

<sup>502</sup> Ahhoz, hogy a macska (mint leírandó tárgy, mint műalkotás) „titka”, mibenlétének rejtélye a szemlélés során előjőjön, „azt a helyet kell megkeresnünk, ahonnan nézve az a valami a leginkább előjön.” (GADAMER, Hans-Georg: *Szó és kép – „így igaz, így létező.”* In: GADAMER, Hans-Georg: *A szép aktualitása*. T-Twins Kiadó, 1994. 252. o.)

<sup>503</sup> „Egy építészeti mű nyilván aligha lehet a szabad művészet terméke. Egy bizonyos célt szolgál és megvan a helye a tevékeny életben. Ugyanakkor egy templomot, egy palotát, egy városházát, sőt egy vásárcsarnokot és pályaudvari épületet is építészeti emlékeknek tekintünk, és ez mégis csak azt jelenti: egy ilyen épület olyasmí, ami felébreszti az emlékezetet és elgondolkodtat. Bár nemcsak a szemlélet számára van jelen, hanem egy bizonyos célt is szolgál, de mégis műalkotás.” (GADAMER, Hans-Georg: *im.* 261. o.)

<sup>504</sup> GADAMER, Hans-Georg: *im.* 252. o.

<sup>505</sup> CASSIRER, Ernst: *Mitikus, esztétikai és teoretikus tér.* = Vulgo, 2000/1-2. 243. o.

<sup>506</sup> „Az építményre éppúgy érvénye, hogy »olvasnunk« kell azt – írja Gadamer – Vagyis nem csak úgy nézünk rá, mint egy fényképreprodukcióra, hanem járjuk körbe, járjuk be azért, hogy ezzel lépésről lépésre mintegy felépítsük magunkban.” (GADAMER, Hans-Georg: *Épületek és képek olvasása*. In: GADAMER, Hans-Georg: *A szép aktualitása*. 161.)



Azonban a prózaversek dialogikus beszédmodja révén a műalkotás nemcsak a beszélőben épül fel, hanem két ember között, kettőjük dialógusának közös terében is. A szövegek beszélője nemcsak látványt ad, hanem magyarázza is ezt a látványt a megszólított másiknak, s a látvány éppen ezáltal az odaforduló magyarázat által, a *párbeszédben* formálódik műalkotássá. Mivel a prózaversek önreflexív leírásai nemcsak azt mondják el, hogy mi van a látványból lett képen, hanem azt is, hogy hogyan hat a kép,<sup>507</sup> a másikat (az olvasót) is az élmény részesévé teszik.

A prózaversek dialogikus, magyarázó beszédmodjának szükségszerű és gyakori velejárója a *deixis*, a *rámutatás* alakzata. Ez nemcsak a mutató névmások, hanem a felszólító módú igealakok jelenlétében is megnyilvánul, amelyek mintegy *ráirányítják* a megszólított másik tekintetét a látvány különböző részleteire. „Aki (meg)mutat, az félbeszakítja saját tevékenységét, máshoz fordul, akinek meg lehet mutatni valamit, de egyben megszakítja a mindenkori szituáció meghatározatlan horizontját is – írja Gottfried Boehm – Aki megmutat valamit, az azt kiemeli, láthatóvá teszi, miközben szemléleti beágyazottságában izolálja. A mutató mozdulat távolságérzékletet reprezentál, ráutal valamire, anélkül, hogy azt meg kellene *fognia*. (...) a megmutatás felépít egy új megismerés-teret, amelynek lényegi jegye a távolság.”<sup>508</sup>

A másik személy gyakori *megszólítása*, a *rámutató* funkciójú nyelvi elemek és a *jelen idejű* igealakok használata az ekhfázisz retorikai alakzatának jellemzői<sup>509</sup> – s ugyanígy jellemzői az általunk vizsgált – képleíró szerkezetű – szövegeknek is. A *képleírás* és a *leírás* Nemes Nagy Ágnes prózaverseiben nem mindig választható el, nincsenek köztük merev határok, hiszen, ahogy már megállapítottuk, a képleíró tendencia<sup>510</sup> egészen általános ezekben a szövegekben. A költőnő objektív tárgyias, azaz a dolgokra mint *jelenségekre* fókuszáló írásmódja és *létértelmező* beállítottsága talán szükségszerűen hozta magával a leírás képi formáit, hiszen „a kép egy olyan ábrázolási folyamatnak tekinthető, amelyben a lét a jelenségbe folyamatosan vált át”<sup>511</sup> – „a képi forma léte annak megjelenésével egybe

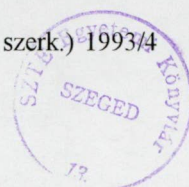
<sup>507</sup> „A sikerült leírások kettős feladatot oldanak meg: elmondják, mi »van«, ugyanakkor azonban azt is elmondják, hogyan »hat« a kép, visszanyúlnak a tényállásra és a képre jellemző érvényre juttatási formákra is.” (BOEHM, Gottfried: *A képleírás. A kép és a nyelv határaitól*. In: *Narratívák I.* Szerk. THOMKA Beáta, Kijárat Kiadó, 1998. 26. o.)

<sup>508</sup> BOEHM, Gottfried: *im.* 35. o.

<sup>509</sup> KIBÉDI VARGA ÁRON: *A realizmus alakzatai*. In: *Az irodalom elméletei IV.* Jelenkor Kiadó, Pécs 1997. 140. o.

<sup>510</sup> Nemes Nagy Ágnes szerint a kép „világérzésünk és gondolkodásunk egy formája.” (NEMES NAGY Ágnes: *A költői kép*. 125. o.)

<sup>511</sup> BOEHM, Gottfried: *A kép hermeneutikájához. = Kép – képiség*. Athaenaeum, (Bacsó Béla szerk.) 1993/4. 93. o.



esik.”<sup>512</sup> Leírás és képleírás különbsége Nemes Nagy Ágnes költészetében talán csak árnyalatok, fokozatok kérdése, hiszen mindkettő *képet ír*, és mindkettő *mutat* valamit a beszélgetőtársnak, az olvasónak: „A hallgatót nézővé tenni azt jelenti, hogy az ekhfázisz aktiválja a nyelv megmutató képességét. (...) Vannak mutató cselekvések, amelyeket már a »phrazein« ige is jelöl, ez az »ekphrazein« erősebb formájában olyan megmutatássá fokozódik, ami a teljes megmutatást veszi célba.”<sup>513</sup>

Az ekhfázisz további fontos ismérve – amely többé-kevésbé segíti a leírástól való elhatárolását – a bemutatott tárgy képként, azaz *bekeretezett, környezetéből valamilyen módon kimetszett valóságként* való megjelenítése a szövegben. „Az olyan eljárások, mint az elhatárolás, elszigetelés, kiemelés, kiragadás, önálló keretbe állítás (...) az esemény és a kontinuum szembeállítását érintik, tehát a képi időszerkezet problémái.”<sup>514</sup> – írja Thomka Beáta. A keretezett kép leírásának (mint képleírásnak) a problematikája már a *Négy kocka* című versben is megjelenik, amely a látványdarabok kivágásával és ablakrámákba helyezésével az ábrázolt valóságtól való *távolságvételre*<sup>515</sup> is kísérletet tesz, mely a megmutatás lényegi jegye.<sup>516</sup> Természetesen egy adott nézőpont kiválasztása már eleve biztosít egyfajta *látóteret, látókört*, ez azonban nem azonos a *képpel*: „A látókör az a virtuális nyílás, mely folyamatosan kíséri a vándorló szemet, és a nézet minden megváltozására új szimultaneitással válaszol. A képi mező ezzel szemben egy ábrázolási rendszer rögzített kerete, melynek nem az a célja, hogy az összetéveszthetőségig hasonlítson dolgokra, hanem az, hogy a szemlélőnek nyelvi jellegű értelmi szerkezetet nyújtson.”<sup>517</sup>

A képleírás retorikai alakzata *Az utca arányai* és a *Múzeumi séta* című prózaversekben a leginkább meghatározó. Az előbbi szöveg rajzolója egyszerre építi-írja, és egyszerre bontja-törli a képet, tehát egyfajta fordított irányú képleírást is alkalmaz. Az utca látképe időnként vázlatvonalakká csupaszodik, bemutatva ezzel, hogy „a képet vissza lehet vezetni a vonal ténykedésére, ami a pontból előhívja a felületet és az ábrázolt tér dimenzióját.”<sup>518</sup> A vers ekhfázisa tehát nem a kész képet, hanem – hangsúlyozottan – a *keletkező*

<sup>512</sup> *im.* 99. o.

<sup>513</sup> GRAF, Fritz: *Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike*. In: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung* (Hg. Von G. Boehm und Helmut Pfotenhauer, München, 1995.) című művét idézi: BOEHM, Gottfried: *A képleírás. A kép és a nyelv határaitól*. In: *Narratívák I.* 32. o.

<sup>514</sup> THOMKA Beáta: *Képi időszerkezetek*. In: *Narratívák I.* 16. o.

<sup>515</sup> „A leírásoknak óvakodniuk kell attól, hogy túl közel menjenek a dologhoz, vagy hogy túlságosan eltávolodjanak tőle. Csak így, abban a játéktérben, amit a kép teremt meg, jutathatják érvényre annak elevenségét.” (BOEHM, Gottfried: *A képleírás. A kép és a nyelv határaitól*. In: *Narratívák I.* 36. o.)

<sup>516</sup> Vö.: BOEHM, Gottfried: *A képleírás. A kép és a nyelv határaitól*. In: *Narratívák I.* 35. o.

<sup>517</sup> BOEHM, Gottfried: *A képi értelem és az érzékszervek*. In: *Kép, fenomen, valóság*. (Bacsó Béla szerk.) Kijárat Kiadó, 1997. 250. o.

<sup>518</sup> BOEHM, Gottfried: *A képleírás. A kép és a nyelv határaitól*. In: *Narratívák I.* 21. o.

képet akarja leírni, a teremtdés folyamatába is bevonva a másikat, az olvasót. Itt persze felmerülhet a kérdés, hogy van-e, lehet-e határa, kerete egy még csak készülőben lévő képnek. Elvileg nem, hacsak a leírt tárgy (az utca) behatároltságát („*Ez látható az utcán.*”) nem tekintjük keretnek: hiszen a rajzoló-beszélő – ellentétben az *Egy pályaudvar átalakítása* című szöveg beszélőivel, ahol nincs rögzített látószög – egyszer sem változtat a nézőpontján, mindvégig megmarad kezdeti pozíciójában. A vers végén elmehetne az autóoldal és a hársfa között eltűnő macska után – ahogy a *Négy kocka* beszélője is elfordul a madár után – de nem teszi. Ehelyett inkább a képen változtat gyakran, s minden mozdulatát magyarázza beszélgetőtársának, például így: „*Ez látható, ha az esetlegest lebontom...*”

Az utcát leíró képbe beékelődik két másik, magyarázó célzatú kép, amelyekkel – képpel a képet – a rajzoló saját műhelyproblémáit próbálja megvilágítani<sup>519</sup> – mintegy lap-széli skiccek formájában. Az egyik a macskát ábrázolja a mérhető kozmosz montázsszerű háttérével, a másik pedig egy dóm falának festett képeit a „belekönyöklő” fal-kiszögellésekkel. Mindkét „szemléltető ábra” *mise en abyme*, kicsinyítő tükör, kép a képben: ugyanis mindkettőn látható annak a két ellentétes pólusnak a küzdelme, amelyet a keletkező utcarajz is szemléltetni próbál: az *elvont szerkezet* (mint szükségszerű), és a *konkrét megjelenés* (mint esetleges) harca. Ebből is érezhető, hogy mennyire fontos eleme a képleírásnak a *kontraszt*: „... az ekhfáziszok megmutatni és nem leképezni akarnak (nem szándékoznak »nyelvi fotográfiákat« adni), ezért lehetnek szükség esetén nagyon rövidek. Az olvasó pillantását a kontrasztokra irányítják, pontosan azokra, amelyekben valamilyen összbenyomás megnyilvánulhat.”<sup>520</sup> Az *utca arányai* nemcsak használja a kontrasztot, hanem a teljes szöveg ennek a jegyében szerveződik. Amikor a macska a „*mércerendszerek párkányain*” kísétál a képből, a képleírás abbamarad, a vers véget ér – hiszen a kontraszt egyik pólusának, az esetlegesnek a „távozásával” tárgytalanná vált a kép további szerveződése.

A *Múzeumi séta*<sup>521</sup> címe előre vetíti, hogy ebben a versben a képíró nézőpontja mo-

<sup>519</sup> A kép szemléltetőeszközként való felfogása jelenik meg a következő Lukianosz-mondásban is: „... beszédemmel, mintha *festményt* magyaráznék, meg akarom mutatni nektek, mi a rágalmazás, honnan ered, és mire vezethet.” (Lukianosz *Összes művei II.* Bp. 1974., ford.: Bollók János. Idézi: BOEHM, Gottfried: *im.* 30. o.)

<sup>520</sup> BOEHM, Gottfried: *im.* 32. o.

<sup>521</sup> A *Múzeumi séta* helyszíne, a Nemzeti Galéria valós helyszín, ahogy az *Egy pályaudvar átalakítása* helyszíne, a Déli pályaudvar is. Sejthetően valós épületeket, város-részleteket ábrázol a *Villamos-végállomás* és *Az utca arányai* is. Hogy ez a *valósság*, mennyire nem lényegtelen részletkérdés, hanem a szemléletet meghatározó momentum, arra Gadamer világít rá *A kép és a szó művészete* című írásában: „Lehet csodálni képeket és vetített képeket azért, mert minden olyan festőien néz ki, mint a valóságban sohasem. Ami azonban valóban ott áll, többé-kevésbé egy életösszefüggésbe integrálódott. Egy olyan építmény, mint a római Porta Nigra Trierben, amelynek rendeltetését nem látjuk már igazából, szinte borzongással tölt el, mivel az életösszefüggést érezzük, de mégsem látjuk. Minden építményen tapasztaljuk ezt: csak megyünk mellettük, saját céljainkra koncentrálnak, de hirtelen felfigyelünk valamire, ami megállít. Ez az, amit úgy is szoktak nevezni:

zog. Maguk a képek azonban (többségükben) statikus helyzetű, kimerevített látványok, tehát nem keletkezés közben ábrázolódnak, mint *Az utca arányai* rajza, és nem is mozdulnak el, mint a *Négy kocka* egyik ablakkivágás-képe. Lineáris rend szerint, a séta irányát követve kerülnek a szövegbe, *képsort*<sup>522</sup> alkotnak, amelyeket egy útvonal – a múzeumban megtett, majd onnan kifelé vezető út – kapcsol össze.

Az első szakasz helyzetkép, amely – mintegy szerzői instrukció – előre rögzíti, utalásszerűen felvázolja a helyszínt. Az itt megjelenő teremőr öregasszonyok nem a vers „szereplői”, hanem a múzeum terének részei, akik kávéstermoszukkal és tartóshullámba rakott hajukkal úgy tartoznak hozzá a helyhez, ahogy „a tárlók üvegfényei”. A következő szakasz paradox állapotrajz: „*Nem nézek én ott semmit. Ne hidd, hogy nézek. Semmit. Bánom is én, kelta baltanyél, középkori csempe, kép, absztrakt szobor, nem nézek semmit. Csak a levegő, tudod.*” A múzeum nézni-való, a nézés-nélküli múzeum-látogatás alapvetően abszurd cselekedet. Miután és miközben viszont a „semmit” szó ellentmondást nem tűrően háromszor is elhangzik – s így végképp nyomatékosává válik – a szöveg a múzeumi látnivalók felsorolásába kezd. „*Vagy mégis nézek?*” – reflektál az önellentmondásra a következő szakasz.

A látás és a „*De nézni*” parancsa tehát problematizálódik, ami különös feszültséget kelt amiatt, hogy mindez éppen a „nézés helyén”, egy múzeumban merül fel. A feszültséget a levegőre való utalás egyenlíti ki: „*Csak a levegő, tudod.*” Mintha a levegő minden valaha látott múzeumi emléket és élményt magába sűrítene, függetlenül attól, hogy konkrétan éppen mi látható a termekben. Ebben a levegőben „minden megvan”, erre rá lehet ismerni, ide vissza lehet térni – hasonlóan Ottlik novellájának hazaérkező hegedűművészéhez, aki a gyerekkori szobában összezsúfolt, emlékeiben eleven élő bútorokat, szőnyegeket hiába nézi, nem ismer rá semmire, egy ház semmitmondó sarokköve azonban egy pillanat töredéke alatt köré varázsolja gyermekkorá elveszítettnek hitt *levegőjét*.<sup>523</sup> A múzeum tehát *az emlékek helye*, egy sajátos teljesség hordozója, ami függetlenül a benne kiállított tárgyaktól eredendően és végérvényesen *ismerős*. Talán emiatt kezdi versmegnyilatkozását a beszélő ezzel a mondattal: „*Én már csak ezt szeretem, a múzeumot.*”

magnetizáló pillantás (Silberblick)...” (GADAMER, Hans-Georg: *A kép és a szó művészete*. In: *Kép, fenomen, valóság*. Bacsó Béla szerk. 284. o.)

<sup>522</sup> A fogalmat Kibédi Varga Áron meghatározása értelmében használom, aki a narratív képek négy típusát különbözteti meg: (1.) az egy képen egy jelenetet, (*monoszcenikus kép*), (2.) az egy képen több jelenetet ábrázoló (*pluriszcenikus*) képeket, (3.) valamint a *képsorokat*, melyek együttesen beszélnek el egy történetet, (4.) és az *egyedi képeket*, amelyek egy egész történetet sugallnak a nézőnek. (KIBÉDI VARGA ÁRON: *Vizuális argumentáció és vizuális narráció*. In: = *Kép – képiség*. Athaeneum, Bacsó Béla szerk., 1993/4 170-171.o.)

<sup>523</sup> OTTLIK Géza: *Minden megvan*. In: OTTLIK Géza: *Hajnali Háztetők – Minden megvan*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1994. 389-428. o.



Hogy ez a szöveg sem a szobában ülő költő fikciója, belső meditációja, arra már itt utal az „ezt” *közelre mutató* névmás, amellyel a beszélő jelenvalóvá teszi a teret a megszólított másik számára. S e térben máris ott sorjáznak az emlékek: „*Hisz látom most is, ott szemben a falra akasztva megigazulásaim sorát, a kéket, a réz-színűt, a foltot, a hajlatot, éji lovashadak barna-sötét rohanását. (...) dárdáikra függesztve, mert viszik őket a dárdák, tartják őket, függőlegesek, előre süítve hajítják.*” Ez a bonyolult szerkezetű képleírás először utalásokat sorol: a „kék”, a „réz-színű”, a „folt” és a „hajlat” mintha egy-egy hajdani műalkotás-élmény („megigazulás”) hívószavai volnának. Ezek a hívószavak egy falra akasztott képsor látványából szublimálódnak. E képek (képrészletek) látszólag függetlenek egymástól, *együtt*, a hívószavakon keresztül „egybeolvasva” őket mégis egy új, nagy *képpé állnak össze*, egy történetet alkotnak, amelynek szereplői az éjszaka, a lovasok, a dárdák. Ennek a nagy képnek a bemutató szemlélése alkotja a képleírás második felét.

A beszélő tehát látatlanban is látja, amit látnia kell – látomás-képe és a termekben éppen kiállítva lévő tárgyak megfelelésének kérdése csak ezután merül fel benne: „*Vagy ez nem az? Ez a képsor már nem az? Egyik sem az a másik? Csak utalások a falon, idézetek egy szenvedélyből?*” A látomás-kép tehát újra lebomlik, összetevőire esik szét. A „hívószavak” szövegbeli meghatározásai („*megigazulásaim sora*”; „*utalások a falon*”; „*idézetek egy szenvedélyből*”) a hajdani *Én-Te* viszony(ok)ra, egy kapcsolat történetére utalnak, rég-múlt idő- és életdarabokra, amelyek a múzeumban (*az emlékek helyén*) látványként őrzik a találkozást. Az „idézetek” tehát *egy találkozás látványai*, amelyek a látomás-képben egy nagy találkozástörténét, életmegértés-úttá, egy látvánnyá, egy képpé épülnek össze.

Ennek a látomás-pillanatnak a felfokozottságára utal a képleírás anapestikus lejtése. Ez a – prózaversben rendhagyó – metrikusság pontosan kijelöli a látomás határait, s így a látomás-kép kereteit: a kép első szövegbeli körvonalazódása alatt jelennek meg, („*Hisz látom most is...*”), s lebomlásával („*Vagy ez nem az?*”) azonnal el is tűnnek az anapestuszok. A prózavers egyébként a kötetlen hétköznapi beszéd lejtését imitálja, ami a dikció emelkedettebbé válásával gyakran jambikus lüktetést kap. A ritkábban megjelenő anapestuszok mindig a szöveg fokozhatatlan csúcspontjait jelzik.

Hogy a múzeumban megelevenedő találkozástörténet egy *megértés* története is, arra utal a látomáskép *írásképre*, írott sorokra emlékeztető, függőleges vonalakra épülő kompozíciója. Ez egy jelzés lehet az életnek arra a fajta megértésére, amely az írás, a költészet által formálódik.

A dárdás lovasok képi „idézetekből”, hívószavakból összeállt látomás-festménye a *Múzeumi séta* első képleírása. A második ekhfázisz rögtön az ezt követő negyedik sza-

kaszban jelenik meg, mégpedig úgy, mint az előző kép egyszerűsítési kísérlete és felülírása. „*Talán elég is ennyi: fehér falsikon képkeret, a keretben föltehetőleg kép, talán elég is.*” Az emlékvilág létezése tehát pillanatnyilag elsődlegességet nyer az ábrázolásával szemben: „talán elég”, hogy ott van, képkeretbe rögzítve, elvehetetlenül, de ne pontosítsuk tovább, mert – Ottlikkal szólva – a pontosítás által csak valóságosságából (azaz létezéséből) veszít a „pontatlan érzés”, a teljességet hordozó emlékvilág.<sup>524</sup> A kiindulópont tehát az, hogy bár a beszélő érzékeli a keretben ezt a világot, tud róla, mégis tiszteletben tartja megfoghatatlan, mondhatatlan mivoltát. Ezért vezeti be „lehet” igével a képleírását, fenntartva, hogy ez a leírás nem feltétlenül *annak* a képnek, hanem *egy* lehetséges képnek a leírása – valahol annak a mondhatatlan másiknak a közelségében, hangulati erőterében.

A képen a *Villamos-végállomásból* és a *Négy kockából* ismerős hátrahajló ösvényt látjuk. A három szövegben *pontosan ugyanaz* az ösvény tér vissza, mint motívumnál több, inkább már archetipikus kép. Azonosíthatóan ugyanarról az „együgyű”, fák közé hajló, beláthatatlan kanyarú, láthatatlan-járhatatlan régióban folytatódó útról van szó. Ez az útkép egy teljes történetet foglal magába, amelynek három szakasza, „fejezete” jól elkülöníthető: ez pedig (1.) az *út léte*, (2.) az *út létének megszűnése*, az ismeretlenben való szétszóródása, (3.) valamint e kettőnek a határa, amikor az *út lét és nemléte* közt oscillál. Az út, mint „minden térben-időben zajló folyamat legelemibb jelképe”<sup>525</sup>, mint linearitás-szimbólum képileg alkalmas arra, hogy a saját *létét* és *nemléte*t egy útként, egy képen jelenítse meg. A *Múzeumi séta* második ekhfázisa tehát *pluriszcénikus*, azaz *több jelenetes egyedi kép*, amely „abból a feltevésből indul ki, hogy a keret nem szükségképpen alkot időbeli és térbeli egységet”, hanem egy egész történetet fog át<sup>526</sup>. Ez a történet azonban *ugyanazon* motívumban, az útban, annak *tárgyi és képi egységét meg nem bontva* zajlik le, s ábrázolja jeleneteit.

Az ösvény képleírása emelkedettebb, mint a másik két szövegben, már-már himnikus:<sup>527</sup> „*Nincsen cipő tapodni rajta, nincs pata futni. Nincs repülő sem – kis mezőgazdasági helikó – , mely kanyarát csámpásan belibegné, fentről ügyesen szimatolva.*” Az út hátrahajló kanyarulata tehát nemcsak azért nem látható, mert rossz nézőpontot választottunk: sehonnan sem lehet látni, eredendően *láthatatlan, mivel megszűnő* út: „*Messzebbre nem vihet út, hisz az a járhatatlan út.*” Ez a nehezen mondható valóság min-tegy magába vonzza a beszélőt, aki a látványban elmerülve szinte elveszti magát, de a szö-

<sup>524</sup> OTTLIK Géza: *Buda*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1993. 10-13. o.

<sup>525</sup> HOPPÁL Mihály - JANKOVICS Marcell - NAGY András - SZEMADÁM György: *im.* 311. o.

<sup>526</sup> KIBÉDI VARGA Áron: *Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás*. 172-173. o.

<sup>527</sup> Az újabb hangulati csúcst ismét anapesztuszok és anapesztizáló áthallások jelzik.

veg ennek a merülésnek minden pillanatát rögzíti: „*Pedig hogy hív az út, fokozhatatlan íves mozdulattal, hogy szív magához, hogy szodor magához, szemeimet, szemeim mögött szemeimet, és szemeim mögött szemeimet (vonzástér anyagögmb-szemeket) ívben rendelve erővonalához.*” Mintha a beszélő (mint „*anyagögmb*”) is része volna az esetlegesnek, mely alárendelődik a lét nagy törvényeinek („*vonzástér*”). Az esetlegesség ebben a versben *mílandóságot* jelent, az út megszűnésének tudatát.

A vers harmadik ekhfázisa (a hatodik szakaszban) inkább csak utalásszerű: egy-két vonallal jelzi csupán a képet – a *kontraszt* azonban ebből a vázlatos rajzból sem hiányzik: „*a lépcső legfelső fokáról egy pillantás a lusta, nagy látkép felé, Dunára, szomszédos hegyfokokra*”. Innen a szöveg – a séta útvonalát követve – rögtön a következő (negyedik) ekhfázisz felé tart: „*majd lassan-lassan imbolyogni a kis látképbe, a gótikus kertbe le.*” A szemlélő itt megszűnik külső megfigyelőnek lenni, *besétál* a képbe: „*egy gyerekrajzba lépek ilyenkor*”. Mivel ez a kép lényegében megismétli a második kép struktúráját – mindkettőn *ösvény* vezet keresztül – s a gótikus kert útját ugyanazzal a szófordulattal jellemzi, mint a korábbi kép *ösvényét* („*melyet tapodni nincs cipő*”), úgy tűnik, mintha a beszélő abba a képbe lépett volna be, amely az imént magába vonzotta a tekintetét, s ugyanazt a képet látná most – mint egy mikrokozmoszt – közelebbről, belülről.

Ez a képleírás jóval részletezőbb a korábbiaknál. Az ekhfázisz által megjelenített látvány minden momentumra arra utal, hogy a mondhatatlan tartományának közelébe értünk, transzcendens, emberi fogalmakkal és kategóriákkal nem mérhető világ erőterébe. Ezek a részletek azt is jelzik, hogy képben, miniatűraban mozgunk, ami nem emberi lép-tekre (gondolkodásra) méretezett. A gótikus kert tárgyai nem nagyságukkal jelzik transzcendenciájukat, mint például más szövegek több emeletnyi angyalai, hanem éppen a *kicsiségükkel múlják felül*, transzcendálják az emberi világot. Nem nagyságuk, hanem kicsinységük miatt nehezen megfoghatók. Ezt az ellentétet jelzi az „*óriás univerzumocska*” szép oximoronja.<sup>528</sup>

A „*mégis menni*” a „*de nézni*” parancsával és a „*tanulni kell*” intelmével analóg módon utal a nehezen megnevezhető mégis-megnevezésének belső törvényére: „*Óvatosan kell mozogni itt, egy lét-játék léptékeit tanulni. Lassan, vigyázva, minél keskenyebben az óriás-univerzumocska útján, melyet tapodni nincs cipő. De menni mégis, lépéseim megfogalmazhatatlan cselekedeteivel mérni ezt a más kiterjedést. Lassan, vigyázva léle-*

<sup>528</sup> Ez az oximoron amiatt is különleges, hogy a benne egymásnak feszülő ellentétes pólusok egyike nem tárgyra, fogalomra utaló főnév, nem is minőséget megjelenítő melléknév. A nagysággal („óriás”, „univerzum”) szembenálló kicsinységet csupán egy *képző* képviseli: az univerzum szó *kicsinyítő képzője*.

gezni. *A levegő is méretarányos.*”

Ugyanez a képleírás a hetedik szakaszban a gótikus kert gesztenyefáinak bemutatásával folytatódik. Ezek a fák angyalszerű lények, melyek az árnyékukkal világítanak. A *füst* és a *víz* jelenléte, valamint a két bibliai történetre, a *pünkösdre*, (mint a Szentlélek eljövételének eseményére) és a *színeváltozásra* való utalás egyaránt az epiphániának, a transzcendens valóság megjelenésének közelségét jelzik. A *pünkösdi* bibliai csodáját ábrázoló képeken látható *piros lángnyelveket* idézik fel a versbeli gesztenyefák *piros* virágzatai, amelyeket formájuk miatt a köznyelvben *gyertyáknak* is neveznek. A *színeváltozás* történetére nemcsak az „odafent sátorozás” motívuma utal,<sup>529</sup> hanem a *színeváltozás* kifejezés (teológiai terminus) szó szerinti jelentésével való játék is: „*Mi ez az árnyék ezen a tartományon, mi ez a megvilágítás? No persze, két gesztenyefa teszi, két pirosvirágú, nagy vadgesztenye, amelyek úgy ragyognak odafent, úgy sátoroznak, olyan pünkösdi-módra, hogy ez a rejtett másvilág idelent füstös, piros-zöld fényben ázik.*”

Az epiphánia az érzékelés, az emberi megismerő- és befogadókészség határán vibrálva jelenik meg (vibrál a megjelenés határán) a versben: „*Megállni. Félig-emelt arccal figyelni: valamire, ami majdnem hallható.*” A „félig-emelt” arc pozitúrája a megnevezhetetlentől való távolságnak és a hozzá való közelségnek azt az optimális metszéspontját jelzi, ahonnan a figyelem erőfeszítése talán nem hiábavaló.

Ha a vers a negyedik kép hangulati csúcspontja után véget érne, az azt jelentené, hogy a gótikus kert szentélye az út célállomása, a megérkezés helye, ahonnan már nem kell tovább menni. Egy ilyen zárlat időtlenné merevítene az átváltozás pillanatát, a csodát – de nem ez történik. „*Most már nincs is hátra más, most már csak el kell menni innen.*” – mondja a beszélő, mintegy rámutatva a séta befejező szakaszára. S itt, ebben az „ünnep utáni” továbblépésben, amit az elvárások teljes megszűnése jellemez, különös dolog történik. A verset záró ötödik képben – a múzeum-épülettől lefelé vezető út látképében – macskákat látunk muzeális értékű köveken üldögélve: „*jobbaldalt a drótháló-oldalú pajtában a kőtár, rom-kövein a macska-sereglet. Ezt még nézd meg, ajánlom. A macskákat, hemzsegő műtárgyként ülve a muzeálison, kis fenekükkel fölszentelve a márványt. Nézd, nézd az öröklét napidíjasait.*”

Ahhoz, hogy megfejtjük, mi is történik itt, a teljes szövegen végig kell tekintenünk. A *Múzeumi séta* – előrevetítve a „létösszegző” prózaversek törekvését – a személyes lét, az életpálya útként való szemlélésére és egybelátására tesz kísérletet. A múzeumépület (amelynek a kert és a kőtár is része) *az emlékek helye* – az emlékekben (mint tárgyakban,



képekben) megőrződő *élet helye*: az élet mint időfolyam tehát térbeli kiterjedésként, útként jelenik meg a vers sétájában. A termék felmérhetetlen kincse, részletgazdagsága néhány képpé áll össze, s ezekből a képekből épül fel maga az út: ezek a képek segítenek az életet jelenvaló egységként, képként látni. A képek valójában egy *életút metaforái*: különböző módon beszélnek el ugyanazt a történetet.

Ha a vázlatos Duna-látképtől eltekintünk – amely mint „nagy látkép” a vers „lét-összegző” irányultságát tükrözi – *három* nagyszabású képleírás alkotja a szöveg gerincét. Ezek közül a *középső*, a keretbe foglalt „együgyű ösvény” képe (amely a versnek is körülbelül a közepén helyezkedik el) mindent összefoglal, egy képként láttatja a teljes utat. *Ez az út hol egyenes, hogy kanyargós, hol egészen eltűnik: hol látható, hol nehezen látható, hol láthatatlan. Az első kép* (az éjszakai dárdás lovashadakról szóló) a *látható* szakaszt metaforizálja: a találkozások történetének azt a részét, ami tudott és számon tartott, ami *megtanult* és megírt: a megértéstörténetnek (mint élettörténetnek) egy viszonylagosan lezárható, artikulálható rétegét. A gótikus kertet ábrázoló *harmadik kép* az ösvény egy kanyarulatába vezet be: látható és láthatatlan (megnevezhető és megnevezhetetlen) határára. A határhelyzetet a kert, mint tér perempozíciója is jelzi: a kert hozzá is tartozik a múzeum épületéhez, meg nem is. Az épülethez (az artikulálható emlékek teréhez) hasonlóan a kert is szakrális tér, de túl van a megtanulton, a megnevezetlen. A kert a *megtanulandó*, a megnevezendő, a megírandó tere: a *nehezen mondható* tartománya.

Mi jöhet ezután? Merre lehet kilépni, továbblépni ebből a térből? „*Most már nincs is hátra más, most már csak el kell menni innen*”- mondja a vers beszélője. A középső, összegző kép ösvényének ahhoz a szakaszához értünk, ami hátrahajlik (a sétaútvonal is erőteljesen lefelé halad, lejtőn vezet tovább) és eltűnik a fák (!) mögött. Nincs más hátra, láthatatlanná kell válni, *el kell tűnni*. Mielőtt ez megtörténne, a múzeum külterületéhez érünk, a kőtárhoz, amelyben szintén műtárgyak láthatók – de ezek a műtárgyak *romok*.

Az útjelzők, a hívószavak *romok*, esik szét az út. Ami ezután jön, az már túl van a „nehezen látható (mondható)” határtartományán, az már egy az egyben láthatatlan (mondhatatlan). A vers nyelve, amely a képleírásokban egyre emelkedettebbé fokozza magát – egészen a megrendülésig és az anapesztuszokkal kísért himnikusságig – az utolsó szakaszban hétköznapi válik. Mintha ezáltal a nyelvi kompetencia határai is jelződnének: a vers nem hallgat el, de a nehezen mondható határtartományát elhagyva *visszafordul* a mondható felé.

S mivel az út további része láthatatlan, az útnak ezen a szakaszán az eltűnőben lévő

beszélő sem látja többé se saját magát se beszélgetőtársát, ki kell tehát lépnie a „megfigyelő”, a „képíró” szerepéből. Nem lehetséges többé se külső, se belső „nézőpont” – a *nézőpont kívül kerül a beszélőn*. Az utolsó képen ott látjuk a távozót<sup>530</sup> – ő, aki eddig láthatatlan narrátorként a képek mögött rejtőzött, most egy pillanatra láthatóvá válik: a *macskák* tekintetén keresztül. *„Majd elkísér macskaszaguk, remekmű-nyakuk lassú utánad fordulása, amíg csak el nem tűnsz a lejtőn.”*

A vers tehát nem az öröknek tűnő, és mégis pusztuló romok látványával zárul. A romokon valami „hemzsegni” kezd, szegleteiken valami *élő* jelenik meg – a macskák sereglete – mintha a porladó tárgyak hirtelen kivirágoznának. A macskák látványa, bármily esetleges és pillanatnyi képződmény is ez a látvány, emiatt mégis vigasztaló. Ezeknek az illékony „műtárgyaknak” tekintetük van, s ez az állati tekintet az utolsó, ami még látja a távozót. *Ezután már nem az élet őrzi a tárgyakat, hanem a tárgyak őrzik tovább az életet.*

A *Múzeumi séta* mint „létösszegző”-képleíró vers egy olyan kicsinyítő tükör, amely az életutat, az élettörténetet – *mint a találkozás és a megértés történetét* – próbálja meg műalkotásként, képként megjeleníteni. A szöveg azonban maga is – ugyanilyen célú – kicsinyítő tükrökből, képekből áll össze. Ezek közül az *ösvényt* ábrázoló képnek rendelődik alá másik három kép (az egyszerűség kedvéért címekkel azonosítjuk őket: *Lovasok*; *Gótikus kert*; *Macskák szemében*), ezek az *Ösvény* három részletét nagyítják ki és részletezik. A vázlatos *Dunai látkép* a képleírás célját, a „létösszegző” tendenciát szemlélteti, hasonlóan *Az utca arányai* magyarázó ábráihoz. A képek műfaja, szerkezete változatos: a teljes szöveg (*Múzeumi séta*) egy *képsor*, amely együtt (egy képként) mond el egy történetet. Az *Ösvény* egy *pluriszscénikus egyedi kép*, amely három jelenetben ábrázolja a történetet. Az *Ösvény* képrészleteit kinagyító *Lovasok*, *Gótikus kert*, és *Macskák szemében* *monoszcénikus*, egy jelenetet ábrázoló *egyedi képek*. A *Dunai látkép* egy *szemléltető ábra*, ilyen módon ugyancsak kicsinyítő tükör, de a vers struktúrájába lazábban illeszkedik.

A képleírásra épülő versszerkezet mellett a szöveg másik jellegzetessége az *idegen beszéd* dominánssá, karakteressé válása. Az idegen beszéd, a stílusidézet a többi próza-versben is jelen volt ugyan, de a szövegbe olvadva, a szöveg részeként. A *Múzeumi séta* beszélője amellet, hogy a szokásos módon egy megszólított másikhoz beszél, két másik személyt, a teremőr öregasszonyokat is beszélteti, sőt „beszélgettet”: párbeszéd-részleteket idéz tőlük. Ezek a részletek azonban nem olvadnak bele a beszélő szövegébe,

<sup>530</sup> Ez a távozó a beszélő és a beszélgetőtárs is lehet: kettőjük személye ebben a szakaszban összeolvad. A beszélő például nem azt mondja, hogy „el kell menned innen”, hanem ehelyett ezt: „el kell menni innen”, szándékosan nyitva hagyva az értelmezést.

mint például *A macskák bátorsága* című versben, hanem tipográfiai is, jól láthatóan elkülönülnek tőle. Az elkülönültséget az is fokozza, hogy az idézett párbeszéd témája semmilyen szinten sem illeszkedik a vers beszélőjének gondolat- és látomás-folyamába. De nem elég, hogy nem illeszkedik, még csak nem is „tartja tiszteletben” a beszélő megnyilatkozásának határait. Az első párbeszéd-részlet (egy ételrecept-csere) a *Lovasok* himnikus képleírását töri derékba éppen a közepén, a második pedig a múzeum dicséretét (az ötödik szakaszban) – s ez utóbbi még a mondathatárookra sincs tekintettel: „*Van-e / – Egy sima, egy fordított. / – Aztán tovább lustakötéssel. / a ténfergésnek nagyobb hatalma, végig a hosszú teremsoron, a beeső fénycsikok – egy sötét, egy világos – levegő-oszlopai között?*”

A vers a két különböző nyelvi univerzum (és két különböző életvilág) egybemontázásával érzékelteti, hogy a vers dialógusa nem az egyetlen lehetséges szövegtér. A *Múzeumi séta* mellett, vele egyidőben más szövegművek is épülnek, rétegződnek – itt éppen ugyanabban a fizikai térben. Ezek a szövegművek a versben érintkeznek,<sup>531</sup> s ha találkozásuk nem is nevezhető dialógusnak, mindenképpen hatással vannak egymásra. A keletkező prózavers emelkedett beszédfolyamának hétköznapi háttérrel biztosít a teremőr asszonyok beszélgetése, s ezáltal kiemeli a kontúrjait. Ugyanígy a hétköznapi, „háztartási” beszélgetés is már fénybe kerül azáltal, hogy egy múzeumban hangzik el, a látogatók emelkedett gondolataitól körüllebegve. A beszélő a megszólítottjával, az öregasszonyok pedig egymással beszélgetnek: a vers terében megjelenő két dialógus tehát *kölcsönösen* megvilágítja egymást.

#### (II./2.2.2.4. A létösszegző prózavers – *Teraszos tájkép*, *A Föld emlékei*)

Nemes Nagy Ágnes „létösszegző” prózaversei szoros rokonságban állnak a filozofikus prózaversekkel. Az ott körvonalazódó problémák közül a *Teraszos tájkép* és *A Föld emlékei* a tér és idő viszonyának kérdését gondolja tovább – a két szöveg mottója akár az is lehetne: *játék a térrel és az idővel*. A képleiró és a dialogikus tendencia ezekben a versekben is jelen van, de kevésbé meghatározó: egyik sem vezet be újításokat a korábbi szövegekhez képest.

A *Múzeumi sétával* elsősorban a „létösszegző” tendencia rokonítja az itt vizsgált

<sup>531</sup> „Az idegen beszéd visszaadási formáiban tehát az egyik megnyilatkozásnak a másikhoz való *aktív viszonya* fejeződik ki, mégpedig nem tematikus síkon, hanem megszilárdult nyelvi-strukturális alakzatokban.” (BAHTYIN, Mihail: *Marxizmus és nyelvfilozófia*. In: *A beszéd és a valóság. Filozófiai és beszédelméleti írások*. Gondolat, 1986. 280. o.)

két prózaverset. Ebben (az előző fejezetben vizsgált) versben a személyes lét, mint életút alkotta a szemlélet terét, ezen tekintett végig a beszélő. A múzeum mint a megőrződő élet és emlékek tere, a személyes lét metaforájaként szolgált ugyan a szövegben, de mivel éppen az emberiség kultúrájának emlékeit őrző *múzeum* alkotta e metafora jelölőjét, ez a tény már ott előrevetítette azt a – „létösszegző” prózaversekben szövegszervező erővé váló – megközelítésmódot, amely az én történetét nagyobb kontextusba próbálja integrálni. Ez a nagyobb kontextus a *Teraszos tájkép* esetében a *történelem*, mint „időösszegző” folyamat, *A Föld emlékeiben* pedig a *Föld*, mint az én szempontjából az összes lehetséges *tereket* magába foglaló egység. Az én története tehát részévé válik egy – dominánsan vagy időben, vagy térben, de mindenképpen a kettő játékában szerveződő – nagyobb történetnek.

A *Teraszos tájkép* címe ekhfrázisra utal, de a vers szerkezetének kialakításában már nincs szerepe a képleírásnak. A szöveg inkább utalásokat tartalmaz képekre, képszerű látványokra, amelyekről még vázlatnak sem nevezhető, inkább emlékeztető szerepű gyors skiccek készülnek – az egyes idősíkok leírásait általában *utalások*, *hívószavak láncolatai* alkotják.

Annál nagyobb versszervező szerepe van az *út* motívumának: a beszélő *az emberiség múltjának időrétegein, mint tájon* vándorol keresztül. Ezek az évszázadokként megnevezett időegységek kétféle módon is „tereszülnek” a szövegben. Egyrészt emberekre emlékeztető csuhás *alakokként*, másrészt egy felfelé vezető hegyoldal fennsíkjaiaként, *teraszai-ként*. Minden idősík-teraszhoz tartozik egy-egy alak, aki – mint annak az idősíknak, annak az évszázadnak a képviselője – lemarad az adott helyen.

A vers egy reális téren és időn kívül eső „elvi” kiindulópontot konstruál, ahonnan az évszázad-alakok vándorlása megindul, egy előre meglévő, öröktől fogva ismétlődő ko-reográfiára szerint. „*Egy tér volt ott. Tér vagy terem, mondom, – hogy ne hamisítsak –, közelebbről meghatározhatatlan kiöblösödése a téridőnek. És középen az alakok. Ültek.*” A csuhás alakok megnevezésének nehézségeire utal a csoportot bemutató részben indokolatlanul négyszer is előforduló „gondoltam” ige, amely ismétlődésével érzékelteti, hogy a látvány értelmezés kérdése, és minden értelmezés viszonylagos. Az alakok egymásnak ellentmondó, egymást érvénytelenítő megnevezés-kísérletei között („vízimadár-csapat”, „zarándokok”, „vonuló olajkutak”) csupán a közös jelölő, az „évszázad”, vagyis az *idő* teremti összefüggést. A „szárnyas idő” mint *múlándó* valóság (vö.: vízimadár-csapat); mint egy végcél felé irányuló, az által meghatározott, *gravitáló* mozgás (vö. „zarándokok”); és mint *értékkörző* „közeg” (vö. „vonuló olajkutak”) jelenik meg a szövegben: egy elvont fogalom, az idő háromféle lehetséges értelmezése testesül tehát metaforákká.

Az egymást követő idősíkok (mint térszeletek) ábrázolása gyakran él a kihagyás (ellipszis) és a sűrítés eszközével. Több sík eleve kimarad az ismertetésből, de a bennmaradók azonosítása is problematikus. Vannak üres, azaz ismeretlen síkok, vannak összesítve tárgyalt, „sűrített” sík-csoportok, és olyan síkok is, amelyeknek időbeli elhelyezkedését a vers csak hozzávetőlegesen határozza meg: „*A tizen...*”

A síkok – akár egy univerzális múzeum termei – *tárgyi emlékeket* tartalmaznak az adott korról. E tárgyak nemcsak elsődleges, használatukra vonatkozó jelentésükkel („régészeti” szempontból) tükrözik a kort, hanem metaforikus értelmük is van – erre magyarázó jelleggel utal maga a szöveg is: „*Mert ne felejtjük: homoklépcsőzet ez, teraszos kiképzés – mi is lehetne más? – azon vomul lépcsőzetesen folyó sétálgatásunk. A teraszokon pedig berendezések. Jelenések, berendezések. Akárhogy is, de megtapinthatók. Halmazállapotukhoz nem fér semmi kétség, szilárd tépelődések halmai.*”

A „sétálgatás” megerősíti a „múzeumi” áthallást: olyan, mintha az alakok egy világméretűvé kitágított óriás-múzeumban sétálgatnának, csak ezt az emlék-teret nem termek struktúrálják, hanem – az idő előrehaladását plasztikusan is megjelenítő – egyre magasabban fekvő síkok.

A tárgyak pedig, a „szilárd tépelődések halmai” mindenestül magukba sűrítik az adott kort, annak szellemi áramlataival, harcaival, felfedezéseivel, megújulásaival, és a felsorolhatatlan egyebekkel együtt. Ahol valaha eleven élet folyt, városok álltak, szántóföldek zöldelltek, ott most a semmit jelképező sivatag terül el, s ez a sivatag rejti magába a kor egyedüli túlélőit, a tárgyakat. A tárgyak pedig – tovább nem tömöríthető, „fokozhatatlan” sűrítmenyekként – magukban hordozzák a kort, a hajdani életet. Tehát – akár egy múzeumban – *a valaha az élet által létrehozott és őrzött tárgyak őrzik tovább az őket létrehozó életet.*

E tárgyak között feltűnő a különféle *fejfedők* dominanciája: ezek minden más tárgynál nagyobb számban jelennek meg az egyes síkokon. E fejfedők, mint elhagyott maszkok, *fejformákat* őriznek: azaz a „tépelődés”, a *gondolkodás adott kornak megfelelő formáit*. Elsősorban tehát nem gondolatokat, hanem gondolkodási eljárásokat, szellemi sémákat, struktúrákat őriznek a síkok: ezeket látják és öröklük az előttük elhaladó, őket szemlélő századok.

Az első sík, mint a szemmel belátható emberi-történelem őstörténete egy *találkozást* rögzít: „*Az el-amarnai fáaót jelenti persze, akit szerettem. Tűnődéseimet sovány arcába temettem, személy, személy, éles és eltéveszthetetlen, akár fejéke árnya a földön. Fejéke*

árnya, az árny vakító tusfeketéje, mint egy először írt betű.”<sup>532</sup> A beszélő egyedül itt magyarázza el a látott tárgyak jelentőségét, s a viszonyt, ami őt ezekhez fűzi. Egyedül itt rendel konkrét, megnevezett emlék-jelöltet a tárgy-jelölökhöz, sehol máshol nem találunk ilyen kifejtett kommentárt. A *találkozás mint őstörténet* tehát különösen nagy nyomatékot kap a versben.

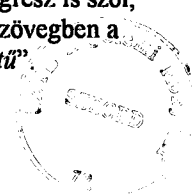
A zéró-sík „kommentárja” annyira metaforikus, hogy nem tekinthető magyarázatnak: inkább a középpontban álló Jézus-esemény *értelmezése* ez a szöveg, amely nem annyira átvilágítja, mint inkább *tovább építi* a kétezer éves történetet: „*A metszőpont: egy szenvedés. Szél indul, a lét lélegzete, a ráncoké, a síró köldöké, e rejtett, harmadik szemé, amely behúzódott sebhelyként bámulja rajtunk a kezdettől a véget. Pillantások, csapzott hajak az égen, opalizáló szél-mozdulatok. / Tövises ág a földön, szaggatott szivárvány.*” A Jézus-történetnek, s a benne sűrűsödő üdvtörténetnek talán nem is létezik ennél tömörebb és rövidebb elbeszélése. Születés és halál, sebhely és örökkön figyelő szem, nyílás az időn, amelyen ki-be áramlik a világ, szenvedés és remény, találkozás és ígélet: ebben foglalható össze a vers Jézus-eseményről szóló értelmezése – a „negatív” és „pozitív végtelen” határán.

A létösszegző prózaversek beszédmódja jóval személytelenebb, tárgyilagosabb, mint a többi prózaversé. Ebben a szárazabb, objektívabb, a látványt már kevésbé reflektáló-magyarázó szöveggörnyezetben az Ekhnáton és Jézus alakját megidéző síkok beszédmódjának személyessége nagyobb hatású, mint amilyen a más jellegű prózaversekben lenne: emiatt ezek az idősíkok éles kontúrokkal emelkednek ki a szövegegészből.

A személyességtől való végső, szinte aszketikus eltávolodásra utal az a gesztus, amellyel a beszélő saját síkjára, a huszadik század téridejébe visszatérve *lemond* arról a tárgyról, amit a sajátjaként ismer fel: „*A rohamsisak néhány fajtáját ismerem. Úgy látszik, ezeket ismerem itt, egy biccentés feléjük. Vagy ez már szárító-búra? Gázalarc? Űrsisak? Hirtelen ez esőben összement svájcisapka, utána kapnék, hiszen ez... de mindegy.*”

A huszadik sík bemutatásakor válik világossá, hogy az alakok a beszélővel együtt egy *kört* írtak le, s arra a helyre érkeztek vissza, ahonnan elindultak. Mivel közben egy emelkedő hegyoldal fennsíkjain egyre feljebb haladtak, ennek a körívnek inkább egy spirált kellene formáznia – de kérdés, hogy ha nem maradtak ugyanazon a síkon, akkor vajon hogyan juthattak vissza ugyanoda. Ezt a rejtélyt segít megoldani a szöveg – kilencedik

<sup>532</sup> Esszéiből és interjúiból tudjuk, hogy Nemes Nagy Ágnes *Ekhnáton* fáraót, akiről ez a szövegrész is szól, az emberiség egyik legnagyobb *gondolkodójának* tartotta. Nem véletlenül szerepelnek a fenti szövegben a következő – szellemi folyamatokra utaló – kifejezések: „*fejék*”, „*tűnődéseimet*”, „*először írt betű*”.



síkhöz tartozó – *mise en abyme*-je, *kicsinyítő tükre*, amely egy képpel világítja meg az időutazás (és egyben a vers) szerkezetét: „*Egy sarjadó szikvója-erdő, a szokott-fenyőnél még alig nagyobb. Fenyők sötétje úsztat, mondhatnám, megemel. Levegőjük vitziszta, víz-sűrű, törzsükben kétezer évgyűrű – a majd jövőendő – lassú robbanása, mely körhullámban nő a néma máglya, a csillapíthatatlan geszt körül.*”

Az első, ami az olvasónak feltűnhet, hogy megszűnik a sivatag, és váratlanul sarjadó növények között találjuk magunkat, mintha az élet bölcsőjében volnánk. A fák születése történik itt „lassú robbanással”, amely – mivel évszázadok, sőt, akár évezredek alatt növe őriásfákról van szó – magába sűríti és magával hozza az idő, a történelem „lassú robbanását” is. *A szikvója-fa együtt nő az idővel, s törzsében, évgyűrűivel ábrázolja az idő szerkezetét.* Míg a tárgyi emlékek és a vándorló alakok az *elfogyó időt* ábrázolják, a szikvója-fenyő a *növekvő időt* – itt is kétféle időértelmezés találkozik.

A versbeli vándorlás tehát az időfa évszázad-gyűrűin vezetett keresztül. A legújabb, legközelebbi idősíki a huszadik század – azért ide ér vissza a csapat, mert itt van a vers nézőpontja: ez a „jelen”, ebben élve, innen tudjuk szemlélni az elmúlt idősíkiakat, és általában az időt. Amit a szöveg fennsíki-teraszok síkváltásaival jelzett, az nem más, mint a növekedés, *az idő kiterjedése*, ami a vers metaforikus nyelvében térbeli kiterjedésként jelenik meg. Ezt a térbeli kiterjedést a teraszokon való síkváltó vándorlás metaforája *vertikális*-, az évgyűrűkből álló szikvója-törzs metaforája pedig *horizontális* irányú növekedéssel jelzi.

Mindebből világossá válik, hogy nemcsak a fa, hanem a versben lévő más metaforák is belső tükrök, amelyek az időt próbálják meg térbeli alakzatokkal szemléltetni a következőképpen: *az idő olyan*, mint egy fatörzs keresztmetszete, *az idő olyan*, mint harmincnégy vándorló alak, *az idő olyan*, mint egy teraszos tájkép.

Amikor a vándorok visszaérkeznek a „csillapíthatatlan geszt” síkjára, a huszadik századba, a szikvója-fa törzsének legbelső pontjára, ahonnan kiindulva még tovább nőhet az idő, ott a beszélő – akiről kiderült, hogy maga a huszadik század, a harmincnégy alak egyike – lemarad, s már csak messziről nézi a *fölfelé* távolodó alakokat. A szöveg értelmezése itt kétféle válik, s ez a két értelmezés egybeesik az idő kétféle felfogásával. Az egyik felfogás az időt körkörös-ciklikus, önmagába visszatérő örök valóságnak tekinti, a másik lineáris folyamatnak, ami nem fordul vissza, hanem egyenesen halad egy végpont felé, ahol majd megszűnik.<sup>533</sup> Az a versbeli momentum, hogy az évszázadok a kiindulópontához ér-

<sup>533</sup> E kétféle időszemléletet az ókori görög mítoszok és a Biblia időfelfogásának különbsége példázza. Míg a mítoszok ciklikus, az ünnepben mindig újra visszatérő időben gondolkodnak, a zsidó és keresztény gondolkodás viszont üdvtörténetnek, az üdvösség célja felé lineárisan haladó útnak látja az időt.

kezve ismét harmincnégyen lettek, a ciklikus időszemléletet támasztja alá. Eszerint a vers folytatása az lenne, hogy az alakok – a már ismert koreográfia szerint – visszatérnek a titokzatos téridő-öbölbe, ahonnan majd megint elindulnak, és ismét megteszik ugyanezt az utat. Az a momentum viszont, hogy az alakok otthagyják a huszadik század képviselőjét (s benne a huszadik századot), és ahogyan eddig, fölfelé haladnak tovább, a lineáris időszemlélet erősíti. Az idő továbbmegy, jön majd a „*huszonkettedik*” sík is ugyanúgy, ahogy hajdanán a „*harmincnegyedik*” jött. A *jövő* (mint a lét és nemlét határán álló idősík) az időt térben ábrázoló versben ugyanúgy fenn *a levegőben* jelenik meg, mintegy vízióként, mint ahogy az *Egy pályaudvar átalakítása* című versben a még el ne készült üvegkupola: „*Már nem látni semmit. De még valami szól, amúgy foszlányosan, oszolva, sűrűsödve. Hallod? Ott fent-fent valahol, a tornyosodó kis kupolák, mint egy város tetőzete, bennük ismeretlen harangok.*”

A vers egymásra rétegződő metaforáiban – amelyekben a különféle időértelmezések egyidejűleg vannak jelen – úgy ábrázolja az időt, mint *struktúrák ismétlődését*. E struktúrák – térbeli létezőkként leképezve – a szövegben úgy jelennek meg, mint alakok, hegy-teraszok, évgyűrűk, fejfedők, városok. Ezek a „*kellő térfogatú, apró erőterek*” az adott helyzetben létrehozzák a maguk életvilágát, amelyeknek pusztulása után nem marad más, csak megint ugyanezek az erőterek, struktúrák, amelyek azonban bármikor újra működni kezhetnek.

A beszélő a két létösszegző prózaversben nem az a *névtelen megfigyelő*, aki a többi szövegben (*A macskák bátorságát* leszámítva) szerepel. A én itt nevesítve van: a *Teraszos tájkép* beszélője maga a *huszadik század*, *A Föld emlékeiben* pedig magát a *Földet* halljuk beszélni. A két én között az a különbség, hogy mivel az előbbi allegorikus figuraként is értelmezhető, személyének integritását, énjének körvonatait jobban megőrzi, mint az utóbbi, amely mindvégig többes számban beszél magáról, s „emlékeit” felidézve énje szétszóródik a sokféle emléktárgyban és emlékidőben, ami *mind ő*, a határok nélküli beszélő.

A szöveg első és utolsó szakaszában szereplő igék nyelvtani szabályoknak ellentmondó használata utal a legerőteljesebben erre a megsokszorozódott én-tudatra. Az *összezsúfolódik* ige többes számú alanyt feltételez – ezzel szemben a szöveg egyes szám első személyű alanyt rendel hozzá („*meglehetősen összezsúfolódtam*”), jelezve ezzel, hogy az „én” itt több személyt, több beszélőt jelent. Ugyanígy többes számú alanyt és állítmányt kívánna a „hosszú sorban” módhatározó is, ehelyett a szöveg a megsokszorozódott ént állítja sorba: „*hosszú sorban vomulok én, szigetsor*”.

A személyes létezés egyetemes létezéssé tágul, ez utóbbi pedig nemcsak sűrű, ha-



nem rétegzett is. Ezeket a rétegeket a vers a Föld belsejéből kifelé haladva mutatja be: először a földtani mélyrétegeket alkotó kőzetek, azután az üledékkőzetek, végül a növényzet kerül sorra. A növénytakaró keletkezés és pusztulás közti szükségszerű folyamatait a szöveg föl-le járó mozgásként jeleníti meg. A változással mérhető idő visszatérő mozgását a szöveg struktúra-ismétlődésekkel szemlélteti: „... *felütik sűrű kottafejüket a növények, az évszakok szignáljai, és járnak föl-le, föl-le, magasra föl, a mélybe vissza, szabott és végtelen skálájukon. Először csak dadognak, próbálkoznak, egy-egy csenevész pitypang negyedhangja a grondon, aztán rákezdik, ez már nagy beszéd, ömlik a növények zöld-tarka orációja, azt áriázzák, azt, mindig ugyanazt. Változatokkal persze, levél, virágfej, törzs, ugyanaz, más, ugyanaz. De hát ki bánja a tölgyfák tautológiáját?*”<sup>534</sup> A Föld egy – növényvilágtól távol eső – másik „emléke”, a lift pedig ugyanazt az időmozgás által létrehozott struktúrát ismétli, amit a növények, azáltal, hogy föl-le mozog.

A tér (térbeli kiterjedés) rétegzettségének bemutatása után a harmadik szakasz az időegységek határainak elmosódását jeleníti meg: „*Meglehetősen nehéz, tudod, a napokat egymástól elszigetelni. Körülhatárolni, hányadika van. Majd megnézem, majd rájövök, hogy az aszfalt olvad-e vagy a hó; ez csak olyan hajnali időzavar, majd oszlik.*”

Ez a prózavers úgy szerveződik, mint egy zenemű. A két szólam (tér és idő) külön-külön történő felvezetése, bemutatása után a szólamok összeállnak, és egyszerre szólalnak meg. Ennek megfelelően az ötödik és a hatodik szakaszban tagolatlan „emlékáradat” hangzik fel, amelyben különböző tér- és időegységekhez emlékek, történet-foszlányok, utalás-csomók rendelődnek, mintha különböző korokban és különböző helyeken élt emberek emlékei sűrűsödnének egy beszélő emlékeivé; mintha emberek millióinak élettörténete állna össze egy történetté. Ami ezt a beszédfolyamot az emlékezés asszociációs logikáján kívül összetartja, az megint csak a struktúraismétlés: „*Azt láttam én, tudod, amikor elvesztettem bronzpajzsomat ama csatában; (...). Azért vesztettem el különben a pajzsot, mert a fogószíja elszakadt. Elvesztettük sokan. Korhad a marhabőr, elfárad, bereped, megrántod és patt! Amikor a hintóm függőszíja elszakadt, amikor a korcsolyacipőm szíja elszakadt, amikor az ejtőernyőm zsinórja elszakadt.*” Ugyanezt a struktúraismétlést folytatja a hatodik szakasz, ahol azonban már nem tárgyakat összetartó szíjakról<sup>535</sup> esik szó – amelyek egyszerre, vagy különböző időszakokban több személy tulajdonát is képezhetik – hanem az

<sup>534</sup> Az időnek ugyanezt a visszatérő jellegét fogalmazza meg egy kései, hátrahagyott vers, *A kertben*: „*Tulajdonképpen azt hihetné az ember, / hogy a múlt lecseng. De nem, / eltűnik, aztán visszatér, / a földet megke-  
rülve visszatér, / akár az évszakok, melyek / hol maggá tömörülnek, hol kinőnek, / pontatlan útjain a téridő-  
nek / statisztikai átlagban újránőnek, pontatlan törvények szerint.*”

<sup>535</sup> A szíjak, kötések szakadása motivikusan a tárgyak és az én térbeli széthullására tett utalásként is értel-

emberi hajról, ami viszont olyan szorosan tartozik hozzánk, mint egy testrész, ezért egyszerre csak egy emberé lehet. A beszélő ennek ellentmondva (és ezzel szövege hatását fokozva) többféle haját emleget sajátjaként, ami arra utal, hogy még az identitás egyik alapja, az emberi test sem alkot egységet, az énnel együtt a test is emlékekké szóródik: „*Göndör barna hajam levágták, hosszú szőke hajamban nefelejcs, halványvörös hajam közepében a barát-pilis, rajta az a kis sipka, emlékszel? Az a kis... igen. Aztán gyapjas fekete hajam a nullásgéppel, ésatöbbi.*” A szakasz utolsó mondata – jelezve, hogy a sor vég nélkül folytatható – újabb struktúrákat (tárgyakat) sorol fel, amelyekhez emlékek, idők és terek társíthatók, de ez a társítás már nem történik meg: „*Mennyi mindenem: hajam, térdem, halinám, tógám, selyemszoknyám, gipszkötésem.*” Ezek az egymásnak néha ellentmondó tárgyak – az én sokszorozódását jelenve – megint csak nem tartozhatnak egyetlen személyhez: a különböző kultúrákhoz tartozó tógát és halinát például nagy valószínűség szerint nem viseli ugyanaz az ember.

Az utolsó tétel a zenemű zárlata, az összegzés, a konzekvenciák, a *felülről nézett látvány* helye. „*Nem, nem* – kezdi megnyilatkozását a beszélő, mintha egy korábban elhangzott véleményt akarna cáfolni – *A jelenlét nem sziget. Legalábbis szigetsor. Hosszú sorban vonulok én, szigetsor – felülről nézd – vonulnak lent, az óriási kékben, a Föld ismétlődő emlékei.*” Csak a tárgy, csak a struktúra állandó és autonóm identitás, a jelenlét, az én nem az: nem alkot szilárd körvonalú „szigetet” az univerzumban. A szigetsor jelenlét-sor, a jelenlétsor emléksor, az emléksor pedig én-sor. Ebből az következik, hogy az én – a szöveg szemlélete szerint – az emlékekkel azonos. Az ismétlődő emlékek ismétlődő én-ek, ezek az én-ek pedig a *Föld emlékei* – tehát nemcsak a személyes élettörténet integrálódik egy nagyobb történetbe, hanem az öntudattal rendelkező én is (én-mivoltát elvesztve, szétagulódva) egy nagyobb tudatnak lesz a része: a Föld tudatának és emlékezetének.

Ha a „létösszegző” jelző alatt hagyományos módon a személyes élettel való számvetést értjük, Nemes Nagy Ágnes vizsgált prózaverseire nem áll a meghatározás.<sup>536</sup> Az én a *Teraszos tájkép* és *A Föld emlékei* című versekben nem úgy szerepel, mint egy *látókerete*, egy *láthatár*, amely egybetartja az általa ábrázolva látott valóságot (a teret, az időt, és a létet); vagy egy *szűrő*, amely mindezt saját struktúrái szerint rendezi és értelmezi. Ez a *keret* és *szűrő* szerepét betöltő én az *Egy pályaudvar átalakítása* ciklusban fokozatosan

mezhető.

<sup>536</sup> A hagyományos értelemben vett „létösszegző vers” meghatározása már a *Múzeumi séta* esetében sem teljesen érvényes, hiszen a hátrahajló ösvény, a *megértés útja* egybeeshet ugyan az élettörténettel, de túl is mutat rajta.

lebomlik, s a két utolsó szövegben, (amelyeket „létösszegzőnek” neveztünk) már egy egészen másfajta, nem a hagyományos értelemben vett én-fogalommal kell számolnunk, ugyanígy a „létösszegző” jelző megszokott értelme is kitágul.

A korábbi prózaversek megnyilatkozás-struktúrája egy kapcsolat-háromszögön alapult, amelyet az egyes szám első személyű *beszélő*; a vele dialogikus viszonyban álló *megszólított* (például az olvasó); és az az *ábrázolt valóság* alkotott, amelyre a beszélő (társának szóló) közlése vonatkozott. A megszólaló én a tárgyakat leíró *megfigyelő* szerepét töltötte be, aki azonban nemcsak ábrázolta, hanem magyarázta is a látványt. Beszédmódja emiatt – az objektivitásra való törekvés mellett – megőrizte *személyes*, jellegét és *értelmező* irányultságát.

A változás első lépéseként *A macskák bátorsága* című versben az én maszkot öltött, és hogy az ábrázolandó valósághoz közelebb kerüljön, e valóság „bőrébe bújva” eljátszott egy szerepet. Még megmaradt ugyan értelmezőnek, de már nem magyarázva értelmezett, mint egy író, nem is ábrázolva, mint egy rajzoló, hanem *saját énjén keresztül megjelenítve* az ábrázolt tárgyat, mint egy színész. Ez a módszer már előrevetíti *az én határainak elmozdulását*.

A második lépésben (*Teraszos tájkép*) ezek az én-határok tovább lazulnak. A beszélő már nem *egy* másik létező (például *egy macska*) képében jelenik meg, hanem *több* létezővel válik azonossá *mint elvont fogalom* (évszázad), tehát *allegorikus* figurává válik. Ezen a ponton a beszédmód értelmezői irányultsága szinte teljesen megszűnik, s ezzel együtt a személyesség és a dialogikus jelleg is nagymértékben halványodni látszik: mintha a magyarázattal együtt annak címzettje is eltűnne. Már csak a vers *struktúrája* őrzi tovább az értelmező irányultságot.

A *fogalom* viszont mégiscsak *egy* (ahogy a hagyományos értelemben vett én is egy), míg a mögötte lévő tárgyi (és egyéb) *valóság* feltétlenül *több*. Az énnak ezt az egyiséget próbálja meg „kiküszöbölni” *A Föld emlékei* olyan módon, hogy a beszélő nem egy elvont fogalom megtestesítőjeként, hanem egy olyan tárgyi „egység” nevében beszél, amelynek éppen az a lényege, hogy nem egység, hanem sokaság, azaz határai, ha vannak is, beláthatatlanok. Ez a sokasággá szóródott beszélő, amelynek egysége csak elvi, fogalmi jellegű egység, maga a Föld. *Ez az én azonban nem egy bolygót képviselő allegorikus figura, hanem a tárgyi mindenségben szétszóródott tudat*. Nem azt mondja, hogy „én vagyok a Föld”, hanem azt, hogy „meglehetősen összezsúfolódtam”, meg azt, hogy „hosszú sorban vonulok.” Aki beszél, az tehát nem egyvalaki, így aztán – a hagyományos biológiai, pszichológiai, nyelvtani és filozófiai értelemben – nem is tekinthető már „énnek”.

*A Föld emlékei* című prózaversben *a világ* beszél, az én tárgyakká szóródik szét, világgá tágul. De nem az én (*mint értelmezői keret*) foglalja magába a világot, hanem pontosan fordítva: a világ (*mint egyetemes tudat*) őrzi magában a megsokszorozódott éneket – tárgyakként, emlékekként. A „létösszegző” jelző tehát csak azzal a megkötéssel tartható fenn, hogy *nem az én, hanem a szöveg* próbálja meg összegezni – költői és gondolati-filozófiai kísérletként – az *egyetemes* létezését.

### II./2.2.3. Hátrahagyott prózaversek

*A Föld emlékei* című kötet megjelenése után Nemes Nagy Ágnes még egy prózaverset publikált, az *Újhold-Évkönyv* 1986/2. számában, a *Falevél-szárak* címűt. A másik prózavers, az *Istenről* a költőnő életében nem került közlésre, de az 1995-ben megjelent első – Nemes Nagy Ágnes összes verseit közlő – posztumusz kötet már tartalmazza.

Ezek a szövegek nem viszik tovább a létösszegző versek gondolati kísérletét, ehelyett visszatérnek a személyes-dialogikus beszédmódhoz, s annak keretei közt alakítanak ki további megnyilatkozásformákat, alműfajokat. A *Falevél-szárak* az esszé-struktúrát és a hozzá tartozó beszédmódot fejleszti tovább, amelynek előzetes kísérletvariánsai, csirái már a korábbi prózaversekben megtalálhatók. Az *Istenről* Nemes Nagy Ágnes legszemélyesebb prózaverse, s egyben az a szöveg, amely mind gondolatvilágában, mind megformáltságában a legjobban eltér azonos műfajú társaitól. A prózaversek egyik legmeghatározóbb jellegzetességét, a megszólító beszédmódot használja, de egészen más célzattal, irányultsággal és eredménnyel, mint a többi szöveg.

#### (II./2.2.3.1. Az esszészzerű prózavers – *Falevél-szárak*)

Nemes Nagy Ágnes esszéi költőiek, prózaversei pedig többé-kevésbé esszészzerűek: a két műfaj, líra és esszé tehát kölcsönösen sokat „tanul” egymástól. A versszövegek első-sorban megnevező, meghatározó irányultságuk, illetve erős reflexivitásuk miatt nyernek esszékaraktert: az esszé ugyanúgy meghatározási kísérleteket hajt végre, mint a prózaversek többsége. A két műfaj között a legfontosabb különbség az, hogy míg a prózaversek szövegük „anyagául” választják az érzékletes tárgyat, és következetesen *azt* próbálják megnevezni (elsősorban nem a funkciója, hanem egyszeri látványa alapján), addig az esszék nem egy tárgyat, hanem egy esztétikai, művészetelméleti vagy költészettani fogalmat

próbálnak meghatározni, és ehhez csak példának, szemléltetőeszköznek használják a tárgyakat: például egy – amúgy nagyon is érzékletes látványt nyújtó – császárkörtét. A látvány, a tárgy az esszében a fogalmat szemlélteti,<sup>537</sup> s miután az megtörtént, nincs többé jelentősége: *mint konkrét tárgy* eltűnik az olvasó szeme elől. A „világirodalmi ügyekről” szóló „3000 éves távirat”<sup>538</sup> például elsőbbséget élvez az őt hordozó jácinthoz képest – ez pedig egy versben bizonyára fordítva lenne.

A Nemes Nagy Ágnes-i esszé és prózavers különbségének lényege éppen ez a „sorrendbeli” eltérés. Mindkét műfaj él a tárgyleírás eszközével, s mindkettő sokat bíz a látvány megvilágító erejére. Emellett mindkettőben meghatározó a gondolatiság, az intellektuális reflexió mozzanata. De míg az esszében a látvány szolgálja a reflexiót, addig a prózaversben a reflexió szolgálja a látványt: a prózaversben a tárgy, a látvány a gondolkodás végcélja és beteljesülése, az esszében viszont a tárgy a gondolkodás kiindulópontja, megvilágítója, ami a gondolat kiteljesedését (mint célt) szolgálja. *Az esszében a tárgy világítja meg a gondolatot, a prózaversben a gondolat világítja meg a tárgyat.*

Mindez érvényes az *eddig vizsgált* prózaversek viszonylatában, a *Falevél-szárak* azonban az eddigiéknél sokkal közelebbi rokonságot mutat az *esszével*. Míg a szoros értelemben vett tárgyleírás (mint szövegszervező struktúra) a korábbi prózaversekben folyamatosan és meghatározó módon volt jelen, addig a *Falevél-szárak* esetében csak az első két szakaszra korlátozódik. A vers további része tisztán reflexió a tárgyról: a kézbevett falevél által elindított gondolati út végigjárása. A szöveg nem tér többé vissza a konkrét látványhoz, amelyből kiindult. Nem a tárgy meghatározására törekszik, hanem inkább azt a funkciót igyekszik körbejárni és megnevezni, amit a tárgy betölt.

A vers címe többesszámban használja a *falevél-szár* szót: a szöveg reflexiói tehát nem egy konkrét tárgyról szólnak, hiszen a gondolkodás kiindulópontja itt nem *az a bizonyos* levélszár, amelyet a beszélő felel, hanem *a* levélszár, sőt, *a* növénysszár *általában*. A szöveg arról beszél, ami minden szárban közös: emiatt úgy tűnik, mintha minden növénysszárak elvont *ideájáról*<sup>539</sup> volna szó a szövegben.

<sup>537</sup> „... a mű szervességének és a természet szervességének állandó hasonlítása önala azért olyan magától értetődő és fesztelen – írja Balassa Péter az esszéiről Nemes Nagy Ágnesről – mert rendelkezik a Goethét még olvasó nemzedékek nagy esztétikai és bölcséleti előnyével. Emez előny többek között abban áll, hogy természetesnek tetszik, hogy ha valami esztétikai, akkor: érzékeléstani. Előny pedig azért, mert amit a Goethét olvasó író még tud, azt az esztétikát író esztéta már rég elfeledte (nem lexikális, hanem gondolkodásbeli értelemben), hogy tudniillik e tudományág eredeti jelentésében: *érzékelés* (aistheisis). Az eredeti elnevezés pedig művelőit titkos hűségre kötelezné.” (BALASSA Péter: *Létpoétika és verskertészet*. Nemes Nagy Ágnes: *Metszetek című esszékötetéről*. = Jelenkor, 1982/12. 1140. o.)

<sup>538</sup> NEMES NAGY Ágnes: *Jácint*. In: *Az élők... I.* 499. o. (Ld. még: *uő: Jácint, aggályokkal.; Jácint, hóban*. In: *im.* 499-501. o.)

<sup>539</sup> „Nemes Nagy Ágnes felfedezés-központú gondolkodásából következik, hogy mindig valamilyen bölcsé-

Ahogy a korábbi prózaversek szemléletének tárgya mindig *egy bizonyos* pályaudvar, villamos-végállomás vagy múzeum volt, itt az adott tárgy, a falevél-szár nem egyedi, hanem általános értelemben szerepel: *egy adott funkcióvá, formává, struktúrává* lényegül át. Ugyanúgy, ahogy például egy verstani esszé sem *egy* konkrét jambusról beszél, hanem általában véve *a* jambusról, *mint verstani formáról*.

A vers reflexív rétege tehát túlsúlyba kerül, eluralkodik az érzékletes, a látványadó szövegréteg felett, a konkrét tárgy nem egyszeri, egyedi mivoltában válik a vers *anyagává*, hanem csak mint *példa*, szemléltetőeszköz a gondolatmenet felvezetéséhez – aminek bemutatása után rögtön meg is szűnik a szerepe.

Az esszéjelleg megjelenése tehát elsősorban a szöveg (prózavers-korpusztól eltérő) *irányultságának* köszönhető. Ez az „esszéirányultság” a vers szerkezetére is kihatással van – a *Falevél-szárak* gondolatmenetének struktúrája is esszéire emlékeztet. Balassa Péter így jellemzi Nemes Nagy Ágnes esszéinek felépítését. „... e kötet [*Metszetek*] hanghordozásának teste az a *szerkesztésmód*, az a hozzányúlás az adott tárgyhöz, amely többnyire deduktív jellegű (...). Általános bevezetéssel indul, majd a jelenség – versláb, növény, lírikus – pontos, szabatos leírása következik, melyet olykor szentenciózus, példázatos »tanítás« zár le, ekkép visszakanyarodva a kiindulóponthoz.”<sup>540</sup> A *Falevél-szárakra*, mint prózaversre is érvényes mindez: a témafelvető bevetést (amelynek a szemléltető tárgyleírás is része) hosszabb terjedelmű, részletező kifejtés követi, amelynek szinte minden szakasza összefoglaló jellegű „tanítással” zárul. A „téma” végső összegzése – hasonlóan a Nemes Nagy esszék képszerű zárlataihoz<sup>541</sup> – az utolsó szakaszban látomássá tágul.

Az első szakasz anekdotikus keretbe állítja a verset: egy villanásnyi történetet vázol fel, amelynek eredményeként láthatóvá válik a csupasz *levélszár*, mint a szöveg „főszeplője”, az esszébeszéd tárgya. Az „ujj” és a „hátracsuklik” szavak érzékeltetik, hogy egy élő, sőt, érző test hanyatlásáról van szó. A gesztenyefa-levél ugyanúgy kétszer hullik le, ahogy kétszer dőlt ki az *Egy táviróoszlopra* című vers fenyőfája. A kétszeres halál a visszavonhatatlan elmúlás és a teljes kifosztottság metaforája Nemes Nagy Ágnes költészetében – a „kétszer meghalt” létező nemcsak az életét veszti el, hanem a halálát is: „*Más nem*

---

leti rendet s keres, az érzékletesben az érzékelhető tárgyiség abszolútumát: metafizikáját akarja megragadni” – írja Balassa Péter a költőnő *Metszetek* című esszékötete kapcsán – „körülkeríti, körbezárja a tárgyat, izolálja mindattól, ami egyszemélyesen emocionális-pszichologikus, és éppen ezáltal kölcsönzi neki a csakis gondolkodó embertől származtatható, de névtelen sejtelen sugárzását. A tárgy a legindividuaisabb, tehát a legáltalánosabb ideává varázsolódik, éppen azért, hogy mindvégig csak matéria, és egyre erősebben az.” (BALASSA Péter: *im.* 1141-1143.)

<sup>540</sup> BALASSA Péter: *im.* 1141. o.

<sup>541</sup> Vö.: pl.: NEMES NAGY Ágnes: *Klasszicizmus, romantika; Zsirárdikalap, realizmus; Antigóné; Kisfiú halon lovagol* stb. In: *Az élők... I.*

*maradt: a szára. A levélszár üres pálcikasága. Egy puszta nyél, a megfosztottság maga.”*

A szártól két dolgot vesz el az ősz: a fát, amelytől-; és a levelet, amelyhez közvetített. E kettő összekötőjeként ezektől megfosztva *puszta funkcióvá* csupaszodik. Még formája is csak a levéllel együtt volt, amely nélkül felismerhetetlenné válik: „*Még az avar arany tragédiája sem az övé; ki veszi észre benne?*”

A közvetítő jelentése már akkor felbukkan a szövegben, amikor a szár még falevél: „*Pedig eléggé ünnepélyesen hajoltam érte, ahogy kijár a hullt levélnek, valamely megtiszteltetés szorongásával is: érinteni az eddig érinthetlent. Érinteni a fentről érkezőt, fogni, nézni, vinni, megúsztatni utoljára a szélben.*” Az „érinthetetlen” és a „fentről érkező” jelzők, és a gesztenyefalevél szárnyas alakhoz hasonló formája az *angyal* (mint közvetítő) képét idézik fel.

„*Én láttam angyalt. Az se jó. /* – olvashatjuk Nemes Nagy Ágnes *Angyal* című versében – *Futott, nem értem el. / Olyan mindenki angyala, / amilyet érdemel.*” Ez a fentről érkező falevél-angyal foghatónak, nézhetőnek tűnik. Elfutni ugyan nem tud, de olyan módon változik át, hogy ebben az átváltozásban egyszerre *elrejtőzik*, és egyszerre *valódi lényegében tárul fel*. Eltűnik róla mindaz, amiért egy falevél csodálható: szerkezetének pompája, mintázata, formái, színei; s ezzel *éppen az* tűnik el, amiről mint a beszélő egy angyalt felismerhetőnek vél, s amiért vágyik rá, hogy láthassa. Ez a falevél, amennyiben angyalhoz hasonlítjuk, nemcsak a „ismertetőjegyeit”, attribútum-díszait veszítette el, hanem az életterét, léte feltételeit: a fentet és a lentet is. Ez egy csupasz, funkciótlan angyal, angyal „an sich”, önmagában, mintegy „kivágva” a világból.<sup>542</sup> Olyan, mint egy viszony *Én és Te* nélkül: léte érvénytelen. Olyan angyal, aki már *nem más, mint funkció*, de már nincs kitől, és nincs kihez szállnia. Saját funkciójával, a *közvetítéssel* válik azonossá: az *átmenettel*, de lent és fent nélkül. S ahogy egy angyal sem angyal anélkül, akinek hírt visz, egy hullott lombú falevél sem falevél már, csak egy szár: „*Egy ócska ceruza, melynek helyéről letörtek a szavak, hulladékdrot, mely nem közvetít áramot tovább.*” A ceruza végéről letört szavak képe nemcsak azt jelenti, hogy nincsenek többé szavak, hírek, közlések, hogy elakadt a mozgás és az élet, hanem azt is, hogy a ceruza nem ceruza többé.

A falevélszár úgy válik *azonossá* saját lényegével (angyalságát vesztett angyalságával), hogy *elveszti* saját lényegét: létezése értelmét. Ez a megsemmisülés előtti csupaszság, ez a fokozhatatlan utolsó pillanat nem más, mint a halál pillanata, ekkor válik láthatóvá az a lényeg, amely addig láthatatlan volt. A beszélő érintheti tehát az érinthetlent – de

<sup>542</sup> „... a csupasz szárokban van valami ősi, zöld-ősi magány, ismeretlen hovatarozás, céltalanság, bújócska bekötött szemmel...” (HORVÁTH Ida: *Nemes Nagy Ágnes vilásképe* = Üzenet, 1998/12 89. o.)

mégsem azt érinti, amit érinteni akart, hanem a *valóban* érinthetetlen, a valóban láthatatlant.

A falevél-szár látvány-mivoltát veszített látványa lesz az esszébeszéd elindítója a harmadik szakaszban. A gondolatmenet visszahátrál a halál pillanatától, és a szár láthatatlan életét helyezi figyelme középpontjába: „*Ki veszi észre a fák tervrajzait? Amelyek rögtön testbeöltözötten mutatkoznak a lomb mögött...*” Ha a *testbe* öltözött szár levél, lomb, akkor a test nélküli szár a *lélek*, az *idea*. Ez az idea hozza létre a fa (mint a világ struktúráját leképező mikrokozmosz) *rendezettségét*, erőfeszítésének köszönhető a levelek élete, s ezen keresztül az egész fa élete: „*[Ki veszi észre a] pálcikák, nyelek, inak szövevényét, precíziós percegését, amint milliméterre számítottan emelik, helyezik a levelet – meddig emelik? Pontosan a fényig. Mindegyiket saját helyéig, a mértani helyig, amit betölt.*”

A harmadik szakasz az „esszé” *tételmondata*, a levélszár-tézisek foglalata. A szakasz összegzése kitágítja a gondolkodás kereteit, s a fa, lombjában a levélszárak láthatatlan vonalaival az irodalmi alkotás, a művészi szöveg teremtett rendjének metaforikus modelljévé válik: „*Kit érint ez az átmenet az ág és a levél közt, kit érdekel a segédvonalak hálózata? A lombkoronák pátoszában elbújt szabatosság, mely hossz, szög és irány?*” A fenti értelmezést erősíti tovább a levélszár és a *ceruza* megfeleltetése, illetve a levélszár „*egy gondolat nyaka*”-ként való megnevezése a vers végén.

A következő három szakasz a „tételmondat” három részből álló kifejtése. Az első rész a fatörzs – mint a levélszárral azonos funkciójú, de *látható* közvetítő – jelentőségét méltatja, a második rész pedig a – szintén azonos feladatot betöltő, de még a levélszárnál is *láthatatlanabb* – „kacsok, indák” rejtett lenti világába nyújt betekintést. A fatörzs, a „pikkelyes pillér” tevékenysége diadalmas, az indáké viszont inkább gyötrelmes („*kacsok, indák* kapaszkodása, *piciny állatkezüik* tapogatózásai”). Pedig mindkettő *ugyanaz a tevékenység*, ugyanaz a funkció, és az eredményük (a lombok, levelek fénybe emelése) szintén ugyanaz.

A kifejtés harmadik része éppen ezt az *azonosságot* szögezi le és ünnepli egy összegző metaforikus képsor segítségével, amelyben fényt (lámpát, lángot, gyertyát) tartó alkalmatosságokhoz (kandeláber, mécses, gyertyatartó) hasonlítja a *szárakat* – *mindenféle szárat* a törzstől az indáig. A képsor betetözése a lángokat emelő berkenyefa-hajó látomása:<sup>543</sup> „*Nézd csak a berkenyefát, milyen szakszerűen van szétgöngyölítve, árbocokkal, ág-*

<sup>543</sup> Toma Viktóra szerint a fák mint „létünk megfeszített látomásai” jelennek meg Nemes Nagy Ágnes *Falevél-szárak* című versében. (TOMA Viktória: *Nemes Nagy Ágnes világgépe, avagy egy gondolat nyakáról*. = Üzenet, 1998/12 83. o.)



*villákkal, ezer élő zsineggel úgy szélnek kötözve, hogy már repül, vitorlacsúcsain kis piros tüzeivel, már álltában repül a föld körül.*<sup>544</sup>

A vers addigi gondolatmenetét összefoglaló hetedik szakasz megismétli a „tételmondatot”, de úgy, hogy ez már nemcsak a falevél-szárakra, hanem mindenféle szára érvényes, sőt, (átmeneti jelleggel) említésre kerül egy további tartó-közvetítő struktúra is, a *gyökér*, amely bár láthatatlan, mégis a törzshöz hasonló a „megbecsültsége”, a „látottsága”: *„A nyél, a kacs, a kar, a tartó. A szinte láthatatlanok. Gyökerekkel oly rokon kusza rendjeiket gyökér-dicsérő áhitat nem sírolja; létük: egy csukló izület alázata imádkozó kezek alatt, egy gondolat nyaka.”*

A levélszár-esszé csúcspontja a nyolcadik szakasz, amely mint egy váratlan csattanó, betetőzésként még valamit hozzászól a tézishez: felhívja a figyelmet a szárak legfontosabb tetteire, az *ellenállásra*: *„Hogy képesek, mondd, amire képesek? Hogy képesek, odáig, azt a súlyt, a gravitáció adott terében? // Úgy nyúlnak fel, mint aki elszakad, mint aki felfelé zuhan, mint egy másik régió fokai valószínűtlenül elvékonyulva. De szállnak mégis, nem csillapíthatóan, kanyarognak, cselekvő szerkezet, egy teljes bolygó súlyával szembe-szegülve, hogy szétnyithassák odafent az ellenállás kupoláit.”* A *funkció* esszérájza itt egy *magatartás* ábrázolásává áll össze. Feltűnő ebben a részben az igék és az igéből szófajok túlsúlya, a stílus *expresszivitása*, amely ebben az ígétlen, nominális struktúrákat, sűrített, mozdulatlan mondattömböket kedvelő költészetben ugyancsak szokatlan jelenség. A vers itt, a szárak „győzelmének” mozgalmas tablójával akár le is zárulhatna, mintegy „pozitív” csúcsponton, ahogy lezárulhatott volna a szöveg „negatív” csúcspontján, a második szakasz végén is.

A Nemes Nagy-esszé azonban – s hozzá hasonlóan ez az esszéíró prózavers is – kedveli a szintézist, az ellentétek kiegyenlítését, a kiegyensúlyozott levezetést. Ezzel persze tompul azoknak a megfogalmazásoknak az éle, amelyeket az esszéíró a magyarázat kedvéért kisarkított, esetleg eltúlzott. Ez a tompítás azonban koránt sem jelenti a kijelentések visszavonását, annál inkább a saját-igazság megkérdőjelezését, relativizálást.<sup>545</sup> A „tanáros”<sup>546</sup> vonalvezetésű Nemes Nagy esszék ezáltal kerülnek el, hogy hangvételük „kinyilatkoztatóvá” váljon. A prózavers sem von vissza semmit, csak kiegyenlít: a falevélszárak *„nem csillapítható”* ellenállása mellé odahelyezi magát a *csillapítást*: a táplálás funkció-

<sup>544</sup> A növényi „naprendszer”, a *fa* belső mikrokozmoszának ábrázolására Nemes Nagy Ágnes egyik gyerekképe, a *Cifra palota* is kísérletet tesz, amelynek Tóth Árpád *Gesztenyefa-pagoda* című versével, mint lehetséges előzményszöveggel való együtt olvasása érdekes tanulságokkal szolgálhat.

<sup>545</sup> Az ellentéteket egymásnak feszítő, azután kiegyenlítő esszéírói módszerre tipikus példa Nemes Nagy Ágnes *Olvasási módok* illetve *Filozófia és jó modor* (In: *Az élők... I.*) című írásai.

ját.<sup>547</sup> Mintha a száraz férfi és női princípiuma találkozna ebben az ellenpontosító zárlatban: „Csakhát – el ne felejtse – nem pusztán vázak ők, de vezetékek.” A befejező látomásban a fa úgy jelenik meg, mint egy élet-forrás: „A fatörzs, igen, ez az elfödött szökőkút, hogy szökteti, milyen magasra sóit, itatva édes vizeivel levelet, termést, miegyebet, akár egy sokoldalú madárrajt, amely libegve szürcsölget belőle.”

A prózavers a halál képeivel indul, s az élet látomásával zárul. Esszészzerű gondolati íve a versindító tárgyat (a csupasz falevél-szárat) lépcsőzetesen egyre magasabbra vezető gondolat-képződményeken át vezeti egészen addig, míg csak (a szöveg legvégén) észrevétlenül vissza nem helyezi természetes közegébe. Persze gondolati útról, a közvetítő funkció jelentéseinek képi fejtegetéséről van szó – ez a versvégi „visszahelyezés” mégis olyan érzékletességgel és megjelenítő erővel bír, mintha a halott falevél-szár kihajtott és megelevenedett volna – vagy feltámadt volna mint idea, mint üdvözült falevél-lélek – a gondolat erejéből: „Szürcsöl, moccan, mennyit beszél. Aztán lassacskán elnyugszik a raj, megülnek körben szökőkútjuk tálain, aztán csak ülnek a pára-gomolyban hangtalan, a lét ködös lélegzetében.”

#### (II./2.2.3.2. A prózavers mint megszólító beszéd – *Istenről*)

Az *Istenről* Nemes Nagy Ágnes utolsó verse,<sup>548</sup> amelyet a szerző nem szánt ugyan közlésre, de ezzel „nem kizárta, csak késleltette a publikumot”<sup>549</sup>. „Amikor a vizsgált szöveg keletkezett, – írja Tamás Ferenc – már régóta minden sorát boldogan kiadták a lapok. Ha nem került az olvasók elé ez a vers, ő [Nemes Nagy Ágnes] nem akarta. Istent súlyosan elmarasztaló *imájához* nem kért közönséget. Kettesben (vagy *egyedül!*) kívánt maradni vitájában Istennel. Úgy ítélhette meg, hogy mindenki más illetéktelen itt, e legszemélyesebb, legfájdalmasabb, legsebzettebb területen; nincs itt helye sem az egyetértésnek, sem az elmarasztalásnak, sem annak, hogy súlyos szavait jó szándékú hívők megbocsássák neki. (...) De nem magánfölgjegyzést készített, hanem verset, költői szöveget. Költőként szólt tehát és versét – noha megtehetette volna – nem semmisítette meg. Számíthatott rá, hogy halála után előbb vagy utóbb megjelenik. Hogy része lesz a költői életműnek.”<sup>550</sup>

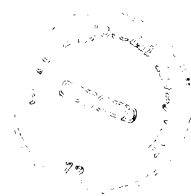
Része is lett, méghozzá jóval hamarabb, mint a *Falevél-száraz*, amely – bár már

<sup>546</sup> Vö.: BALASSA Péter: *im.* 1141. o.

<sup>547</sup> A német nyelvben a csecsemő táplálását, szoptatását jelölik a *stillen* igével, amelynek jelentése: *lecsendesít, lecsillapít*.

<sup>548</sup> LENGYEL Balázs szíves közlése alapján.

<sup>549</sup> TAMÁS Ferenc: „Ettől citromalmát?” *Nemes Nagy Ágnes verséről.* = *Kortárs* 2000/4 94.o.



1986-ban megjelent – az összegyűjtött verseket tartalmazó posztumusz kötet első kiadásában (1995) nem kerül be, csak a későbbi kiadásokba. Az *Istenről* című vers viszont bekerült, ezt a szöveget már 1995 óta kötetben olvashatta a nagyközönség. Fontos különbség azonban a két szöveg *kötetbeli helye* között, hogy míg a *Falevél-szárakat* a szerkesztő, Lengyel Balázs a 1997-es második kiadásban az *Egy pályaudvar átalakítása* ciklusba, azon belül is – nyilván műfaji megfontolások alapján – a prózaversek csoportjába (annak végére) illesztette be, addig az *Istenről* című vers – bár szintén prózavers – 1995-től kezdve az összes kiadásban a posztumusz kötet, *A távozó* nyitóverseként szerepel, és egyszer sem a prózaversek között.

Ennek magyarázata talán az lehet, hogy a *Falevél-szárak* című verssel szemben – amely nemcsak megírásának idejét tekintve áll egészen közel *A Föld emlékei* prózavers-blokkjához, hanem beszédmódját és megformáltságát tekintve is – az *Istenről* nemcsak újabb alműfajt teremt, hanem másságával szinte szétfeszíti a Nemes Nagy Ágnes-i prózavers-műfaj addig kialakult kereteit. Talán ez a „prózavers-programba” való nehezen illeszkedés is oka lehetett annak, hogy a költőnő ezt a szövegét nem közölte, s annak is, hogy Lengyel Balázs nem a prózaversek közt jelölte ki a helyét a kötetben.

Nemes Nagy Ágnes költészetében a prózavers-keretet létrehozó műfaji sajátosságok közül a három legfontosabb a *dialogikus* beszédmód, a *tárgy- és/vagy képleíró* jelleg és a *gondolati-filozofikus* irányultság. A szövegek mindegyike megszólít valakit, egy bizonyos *másikat*, aki azonban sehol nincs megnevezve, kiléte rejtve marad. Az *Istenről* című versben ezzel szemben a szólított másik *megnevezett személy*, neve már a címben is szerepel. Csakhogy ez a valaki a szövegnek *nemcsak a címzettje, hanem a tárgya* is: *a vers* tehát *arról szól, akihez beszél* – ez pedig egyedülálló jelenség a prózavers-korpuszban. Ezt a kettősséget tükrözi a cím is. Bár a vers *Istennek* címzett beszéd, a címe mégsem ez, hanem az eltávolító<sup>550</sup> jellegű *Istenről*, amelyhez alcímként még egy meghatározási/megnevezési kísérlet is járul: *Hiánybetegségeink legnagyobbika*. A cím tehát azt a benyomást kelti, mintha – ha nem is a tárgyról írt tudományos értekezéssel, de – a megszokott tárgyleíró prózaversformával állnánk szemben, melynek célja egy látvány vagy gondolatalakzat rögzítése, meghatározási kísérlete. Csakhogy – amint a szövegből kiderül – Isten se nem látvány, se nem gondolatalakzat, sokkal inkább egy valóságos *Te* a beszélő *Én* számára. Erről a *Te*-ről szerzett tapasztalatok állnak össze verssé: ez a vers azonban – a címmel ellentétben – nem *Istenről*, hanem *Istenhez*, *Istennek* szóló beszéd. Nem *informatív*, sokkal inkább

<sup>550</sup> TAMÁS Ferenc: *im.* 94. o.

<sup>551</sup> Vö.: TAMÁS Ferenc: *im.* 95. o.

*provokatív írás.*

Ezek után felmerül a vers – műfaji hovatartozásnál tovább kérdező – *azonosításának* problémája. *Mi is ez* a szöveg tulajdonképpen? Ki beszél, kihez, és miért beszél? A versben megfogalmazott elmarasztalásokból és szemrehányásokból kiindulva akár azt is mondhatnánk, hogy ez egy *vádbeszéd* Isten ellen – csakhogy a hangvétel a legkevésbé sem hivatalos, és mint megnyilatkozás nem egy közösséghez szól, hanem kizárólag csak egyvalakihez. Ugyanez a probléma a *nyílt levél* műfajjal is – a versnek nincs más témája, csak maga a másik, és a kettőjük közt lévő kapcsolat – hacsak nem arról van szó, hogy a beszélő egyetemes, minden teremtményt érintő igazságtalanságot akar világgá kiáltani, aminek elkövetője a megszólított. De ez sem valószínű: ha így volna, a beszélő nem az „elkövetőhöz”, hanem az „áldozatokhoz” szólna. Másrészt: ez a vers nem kiabál, hanem – Tamás Ferenc szavaival – „bensőségesen, tűnődve beszélget”, „csöndesen, baráti-anyai oktatással dorgál”, s bár a „szelíd izgalommal” sorjázó mondatok „drámai szemrehányásokat” fogalmaznak meg, e bensőséges beszédet csupán egyszer szakítja meg „éles, metsző felcsattanás”.<sup>552</sup> Ha viszont nem nyílt levélről, hanem a közösséget kizáró, bizalmas hangvétellű *magánlevélről* van szó, akkor már egyszerűbb, és mindenképpen kézenfekvőbb a verset az *imával* – mint beszédmóddal – azonosítani, ahogy erre Tamás Ferenc is utal idézett tanulmányában. Az imádság a transzcendens valósággal való kommunikáció *személyes*, dialógusban benne álló és dialógust létrehozó formája, amely csak abban az esetben lehetséges, ha az imádkozó a másikat *személyes valóságnak* tekinti, akit meg lehet szólítani, akivel párbeszédet folytathat. Ez a párbeszéd inkább nyelven túli, mint nyelven inneri – nemcsak a *viszony* nyelven túli természete miatt, hanem az ima megszólítottjának nyelvet felülmúló, *transzcendens* természete miatt is. Az ima ennek ellenére nyelvi formát ölthet egyrészt, mert a viszony nyelvet létrehozó valóság, másrészt a benne álló ember nyelvbe vetettségének következményeként.

Lényege szerint az *Istenhez* című prózavers is egy *nyelvi*-, méghozzá *vers*formában megjelenő ima: közlésének tartalma nem a kérés, nem a hálaadás és nem is a dicsőítés, (nem írható le tehát a hagyományos kategóriák segítségével), hanem *maga a kapcsolat*, és maga a megszólított *másik* – de talán pontosabb, ha úgy fogalmazunk: a *másik hiánya*.<sup>553</sup> Ez a másik ugyanis éppen jelen-nem-létében határozódik meg, mint „hiánybetegségeink legnagyobbika”, mint mindennémű hiánytapasztalat legfelső foka. Ezzel az alcímbe

<sup>552</sup> Vö.: TAMÁS Ferenc: *im.* 95-97. o.

<sup>553</sup> Ez a hiánytapasztalat nem befolyásolja a prózavers *imádság*-mivoltát – hiszen a kapcsolat *van*, a megszólított *másik van*, s ehhez képest másodlagos, hogy a kapcsolat milyen, hogy a másik jelenléte érezhető-e – és hogy a kettőjük közti beszélgetés éppen miről szól.

nevezéssel a beszélő egyben szemrehányásai és panaszai legmélyebb indítóokára is rámutat.

A vers által felvetett Isten-problémák nem újak: szinte a kezdet kezdetétől jelen vannak Nemes Nagy Ágnes költészetében – mint egy találkozás története a többi között. A konfliktus forrása az Isten által megengedettnek, meg nem akadályozottnak vélt emberi szenvedés, amely *éppen emiatt* feldolgozhatatlan a beszélő számára – és *megbocsáthatatlan*, ahogy ezt a *Patak* című versben olvashatjuk. „*Néhány barátom éhenhalt a multkor, / mondom, mivel úgy látszik, nem tudod*” – fogalmazza meg a megbocsáthatatlant már a *Kettős világban* kötet *A szabadsághoz* című verse.

Az Istennel folytatott küzdelem, sőt, a vele való „szakítás” legfőbb „helyszíne a *Szárazvillám* kötet szövegvilága. Itt artikulálódik az egyetemes vád, amely szerint – ha a szenvedés a teremtés következménye – maga a teremtés is elhibázott (*Paradicsomkert, Jegyzetek a félelemről*). A *Paradicsomkert* angyala ugyanazzal a rábeszélő hangvétellel próbálja „meggyőzni” Istent tettei helytelen mivoltáról, mint a kései prózavers beszélője. Ebben a kötetben egy hasonló istenkép körvonalazódik, mint C. G. Jung *Válasz Jób könyvére* című munkájában. Ennek lényege, hogy az isten-figura esendő és felelőtlen lény, akit az erkölcsileg magasabb rendű, felette álló embernek kell figyelmeztetnie és megdorgálnia tetteiért – amiket az ember nem értve, és saját gondolkodásbeli kategóriái alapján megítélve érzéketlenségként és kegyetlenségként határoz meg.

Nemes Nagy Ágnes azonban nem ír értekezést Istenről, sőt, verseiben soha nem is beszél *róla*, csakis *hozzá*: *az összes Istenre vonatkozó vers és versrészlet kivétel nélkül megszólító formát használ*, ami arra utal, hogy az Isten-kapcsolat mint olyan, nem tud ki lépni a *viszony* kategóriából. *Az Istenre vonatkozó beszéd eredendően mindig Te-beszéd marad, soha nem tud Az-beszéddé válni* ebben a költészetben, s mintegy tárgyként, intellektuális problémaként kezelni Istent. Ez persze lélektanilag rendkívül nehéz helyzetet hoz létre: van egy *másik*, akinek tetteit (pontosabban: tettei hiányát, „hallgatását”) a beszélő nem érti, ugyanakkor nem tud eltávolodni tőle, és *Az*-ként kezelni őt, ami pedig jelentősen megkönnyítené a helyzetét. Ehelyett szinte tehetetlenül vergődik egy eredendően szoros és elszakíthatatlan *Én-Te* viszony súlya alatt, amely viszonyban a vágyott másik már-már csak a hiánya által van jelen. És hiába minden Istennel szembeni szemrehányás, erkölcsi ítélet, ez a hiány mégis jelenvaló marad (*Kiáltva, Jég, Az üres ég*). Azaz: akármilyennek is látja a beszélő az Istent, ez nem változtat számára azon a tényen, hogy Istennek *lennie kell*, hogy Isten *létszükséglet*.

A *Napforduló* kötetben megszűnik a vallomásos, perlekedő-gyötrődő hangvételű

„istenes” versek jelenléte, a belső konfliktus más utakat – s néha talán megoldásokat – keres és talál magának. Egyedülálló kísérlet például az *Ekhnáton*-ciklus, az Isten-teremtés története. Mivel Isten nincs jelen, pedig jelen *kellene* lennie, a beszélő úgy oldja fel ezt a (feloldhatatlan) ellentétet, hogy – Ekhnáton fáraóhoz hasonlóan – alkot magának egy istent. Nem azért, hogy ez az isten majd segítsen, nem azért, hogy igazságot tegyen a földön, hanem egyedül azért, hogy *jelen legyen*. Mivel azonban a ciklusban Aton napisten Ekhnáton fáraó énjének része, a ciklus inkább gondolati kísérletként él tovább, de igazi megoldást nem hoz, hiszen nem a *Te* létét teszi jelenvalóvá.

A másik „út” lassú, rejtett formálódását jelzi *A mozdulat* című vers, és jelzi a kötetben egyre sűrűbben előforduló *angyalok* jelenléte (pl.: *A lovak és az angyalok, Téli angyal*). Az *Ekhnáton*-ciklust leszámítva a *Napforduló* kötettől kezdve nincs többé szó magáról Istenről, csak a közvetítőkről: ahogy Isten helyett is csak a felfelé nyújtott kéz gesztusa, a *felé* vezető út marad meg (*A mozdulat*), amiről azonban koránt sem biztos, hogy *hozzá* vezető út is egyben. Ezek a „nehezen mondható” utak azonban egyre sűrűbben hálózják be Nemes Nagy Ágnes költészetét, mintha – ahogy a költő maga mondja – maga a költészet is egy fölfelé irányuló mozdulat volna: „... én a transzcendencia szót (...) egyszerűbben használom. Nem tagadom ki belőle a lehetséges emberi élmények egyikét sem, a profánokat sem, az indító (és megindító) apróságokat sem, a kristályokat, az eldobott cigarettacsikket, a féllábú galambot, a dadogó öregasszonyt, a kételyt vagy kétségbeesést. Úgy érzem, nincs létünknek olyan szelete, amely ne transzcendeálhatna egy adott pillanatban. Hogy mibe transzcendeál? Valami több felé. És a valami több nélkül koldusabbak volnánk a koldusnál. Van egy zsoltár, amit de sokat fűjtam gyerekkoromban: *Éjjel kezem feltartom, / az égre hozzád nyújtom*. Úgy érzem, a költészet nem több mint egy fölfelé nyújtott kéz. De ez sem semmi!”<sup>554</sup>

Mintha ez a költészet a *Napfordulótól* kezdve – úgy a poétika, ahogy a személyes istenkapcsolat síkján – már nem a „mondhatatlan” kapuit ostromolná, hanem – belátva ennek reménytelenségét – a *hozzá* vezető utakat, a „nehezen mondhatót” próbálná felderíteni, és megnevezetté tenni. És mintha nem is létezne többé két sík, istenkeresés és poétika síkja, hanem *egyedül a költészet* volna,<sup>555</sup> mint a beszélő számára egyetlen lehetséges út a „valami több” felé – hátrahajló, láthatatlan kanyarulatú ösvény, amely nem jelent megoldást, csupán vigaszt. „Költő vagyok, – írja Nemes Nagy Ágnes – tehát a kimondhatatlan,

<sup>554</sup> SZÉLL Margit: *im.* 418. o.

<sup>555</sup> *A költészet* létünk „valami több” felé való átváltozásának, transzcendeálásának pillanatát teszi megnevezetté.

kimondatlan vagy nehezen mondható dolgok bányásza. (...) Suhogó és bizonytalan dolgok közt élek, az angyalok valóban itt csellengenek a szobámban, hinnem kell bennük, mert ők, csakis ők tesznek költővé. S ez egyszerre öröm és szomorúság. Öröm, mert kiválasztottság és vigasz – szomorúság, mert kiszolgáltatottság. Olyasmire tettem az életemet, ami nincs hatalmamban; ő tart hatalmában engem. (...) Rettentő magyarázatom volna magyarázatra, értelemre. Az angyalok azt magyarázták meg nekem, hogy nincsen ilyesmi, de van vigasz.”<sup>556</sup>

A kései vers, az *Istenről* keserű kifakadása azonban arról tanúskodik, hogy a költészet vigasza, ha oldja is a hiány gyötrelmét, igazi megoldást nem jelent: a *Te* jelenlétét nem pótolhatja más, csak a *Te*. „Megállni a végtelenben» – mondja Nietzsche. Aztán, de hit nélkül? – teszi fel az isteni *Te*-re vonatkozó örök kérdést Nemes Nagy Ágnes – Nem hiszek, de úgy élek, mintha hinnék. Nem értek semmit, de szüntelen fölháborít a világ értelmetlensége. Híd vagyok, mely mindkét partját elvesztette. Nincs is semmi más értelme, csak az ívelő mozdulata.”<sup>557</sup> Az utolsó mondatok akár így is hangozhatnak: falevél-szár vagyok, aki nem élhet a fa nélkül.

Az *Istenről* című prózavers, ez a „sebzett, bátor, kíméletlen”<sup>558</sup> szöveg tehát nem más, mint végső híradás régi, mindig is meglévő dilemmákról – mintegy „az utolsó szó jogán”. Ezzel a verssel a lírai én „megtörte hallgatását, (...) s a lehető legdirektebb módon újra megnyilatkozott az Isten-kérdésről. Nem maszkok mögül, hanem saját nevében szól, és (...) szigorúbban, végletesebben ítél, mint valaha.”<sup>559</sup>

Az ima mint „vádbeszéd” első pontja a teremtés elhibázott mivolta, aminek legfőbb oka az emberi tudat léte. „*Lásd be Uram, így nem lehet. Így nem lehet teremteni. Ilyen tojásbéj-Földet helyezni az űrbe, ilyen tojásbéjéleket a Földre, és abba – felfoghatatlan büntetésként – tudatot. Ez túl kevés, ez túl sok. Ez mértéktévesztés, Uram.*” A felvázolt arányrendszerek egymás leképezései: *A Föld úgy aránylik az űrhez, ahogy az élet a Földhöz, és ahogy a tudat az élethez. Az aránypárok lényege az aránytalanság: minden esetben valami túl súlyos helyeződik bele valami túl törékenybe, ez okozza például a tudat teher-mivoltát, amit a beszélő büntetésként él meg. A „mértéktévesztés” tipikusan egy művész „szakmai” ellenvetése, akinek alkotóműhelyében a szerkezet kérdése minden másnál előbbre való. Művész bírálja itt a másik művészt, s a bírálat lényege az, hogy ha a mű (a teremtés) helyes arányai nincsenek eltalálva, akkor bizony összeomlik az építmény.*

<sup>556</sup> NEMES NAGY Ágnes: *Filozófia és jó modor*. In: *Az élők... I.* 660. o.

<sup>557</sup> uo.

<sup>558</sup> TAMÁS Ferenc: *im.* 97. o.

<sup>559</sup> TAMÁS Ferenc: *im.* 94. o.

A második szakaszban a beszélő egy olyan kérdést tesz fel Istennek emberi élet és tudat viszonyával kapcsolatban, amire rögtön válaszol is magának a makk hasonlatával, amelybe a Teremtő „*egy egész tölgyfát*” programozott. Eddig a pontig akár úgy is tűnhet, mintha a versben szakmai eszmecsere zajlana két művész között, akiknek – ahogy az utóbbi példa mutatja – mintha máris sikerülne közös nevezőre jutniuk. Ezt cáfolja meg – a „csöndesen dorgáló” beszédet metsző élességgel félbeszakítva – a következő (egy mondatból álló) szakasz: „*Nem bánnék soha úgy a kutyámmal, mint Te velem.*” Ez a mondat nemcsak a beszélő „erkölcsi fölényének evidenciáját közlő tiltakozás,”<sup>560</sup> hanem „a személyes érintettség jajszava”<sup>561</sup> is. A versben ezen kívül csak a záró mondat áll egyes szám első személyben<sup>562</sup> – ez a két egyes szám első személyű megnyilatkozás azonban olyannyira hangsúlyos, hogy mindkettő különálló szakaszba (bekezdésbe) is kerül. A kutyáról szóló mondat – hasonlóan *A macskák bátorsága* című prózavershez – dialogikus viszonyban áll Babits *Ádáz kutyám* című művével,<sup>563</sup> mintegy abba belehelyezkedve, arra reflektál, mondván: „[lehet, hogy tényleg csak arról van szó, hogy én (a kutya) nem értelek téged (a gazdát), de én akkor sem] *bánnék soha így a kutyámmal, mint Te velem.*” A beszélőnek tehát nemcsak „szakmai”, hanem elsősorban erkölcsi-etikai kifogásai vannak Isten ellen. A negyedik szakasz tartalmazza a legkeményebb ítéletet: paradox módon „Isten mint istenkáromlás”<sup>564</sup> határozódik meg a szövegben, akinek létezése nem más, mint az istenfogalom megcsúfolása.<sup>565</sup>

Nem elég, hogy Istent kontárként (rossz művészként), majd „istentelen istenként” nevezi meg a szöveg: az ötödik szakasz ennél is tovább megy. A megszólítottat mint gonosztevőt mutatja be, aki áldozatait csellel csalja törbe: „*Legalább ne tettél volna annyi csalogatót a csapdába. Ne csináltál volna felhőt, hálát, aranyfejet az őszi akácnak. Ne ismernénk a vékony, zöldes, édes-édes ízt: a létét. Irtózatos a Te édes lépvessződ, Uram!*” Az élet tehát csapda, a csapdába esettséget pedig az élet szeretete jelzi és jelenti. Mindaz pedig, ami érték, nem más, mint csalétek, amely megakadályozni igyekszik, hogy az ember – gyanakvással és fenntartással – kívül maradhasson a csapdán. Mert amint szeretni kezd, (a „csalétek”, a pozitív tapasztalatok fényében) máris elvárásai lesznek az élettel szemben, ha pedig ez megtörténik, az ember kiszolgáltatottá válik: nemcsak a saját sorsa, hanem a felhő, a hála, az akácfa sorsa sem lesz „mindegy” a számára. Minden seb megsebzí, min-

<sup>560</sup> *im.* 96. o.

<sup>561</sup> *uo.*

<sup>562</sup> *uo.*

<sup>563</sup> *uo.*

<sup>564</sup> *uo.*



den pusztulás pusztítja azt, aki szeret<sup>566</sup> – ezért irtózatos a beszélő számára az a bizonyos lépvevessző.

Miután a lírai én szóvá tette gyötrelmeit, azaz Isten „fejére olvasta” a személyes élettapasztalatok alapján körvonalazódó „bűnlajstromot”, a következő három szakasz már kizárólag csak kérdez. A kérdések rejtett kiindulópontja egy olyan feltevés, mely szerint az Isten azért nem értheti meg az ember gyötrelmét, mert nem ember, azaz: mert létmódja nem azonos<sup>567</sup> a beszélőjével. A kérdések sora két részre osztható: az egyik rész a szenvedésre, a másik az élet szépségére kérdez rá, mint Isten által nem-ismertnek vélt valóságokra – mintegy érvként szegezve Istennek a citromalma ízét és a betegség kínját, mondván: ha ezeket nem ismered, nem értheted meg a szenvedésem. A beszélő egyrészt saját teremtményeivel szembesíti a teremtőt – ebben áll a kérdések ironiája – másrészt a világban lévő rosszal.<sup>568</sup>

A kérdések sora az utolsó előtt szakaszban is folytatódik, ekkor azonban váratlanul egy olyan kérdés hangzik el, amelynek ki nem mondott válasza elakasztja a vers gondolatmenetét: „Úsztál folyóban? Ettél citromalmát? Fogtál-e körzöt, krétát, cédulát? Van körmöd? Élő fára vésni véle, krikosz-krakszokat hámló platánra, míg // megy odafönt, megy-megy a délután? Van odaföntöd? Van neked fölötted? // Egy szót se szóltam.”<sup>569</sup> A tárgyak szinte mohó sorolása közben váratlanul egy fa mellett találja magát a beszélő, a fa pedig már vezeti a pillantást – fölfelé, az ég irányába. S ekkor – talán a kínálkozó szójáték vonzásának is köszönhetően (odafönt – odaföntöd) – elhangzik az a mondat, ami után már nem lehet tovább kérdezni: „Van odaföntöd? Van neked fölötted?” A válasz egyértelmű nem, hiszen az Isten fölött nincs senki más. A „fölött” itt metaforikus értelmet is nyer: a megszólított fölött nemcsak fizikai értelemben vett égbolt nincs, hanem létmódját és hatalmát tekintve sem áll „fölötte” senki, hiszen ő a világ ura, a legfőbb létező. A beszélő számára

<sup>565</sup> Vö.: *im. uo.*

<sup>566</sup> A Nemes Nagy Ágnes-i gondolatmenet az egzisztencialista filozófiák érvrendszerével mutat rokonságot. Sartre – a dolgozatban már említett – *Undor* című regényének hőse az élettől való távolságtartó, sőt, elutasító magatartásával éppen azt a végzetes kiszolgáltatottságot próbálja meg elkerülni, akárcsak Camus *Közöny* című művének főszereplője. De kortárs magyar példaként maradva, Ottlik is figyelmezteti olvasóját: „utolér majd mindenféle istencsapása”, ha az életed „ingyenmoziját” túlságosan közről nézed, és nézője helyett a szereplőjévé válsz. Ottlik azonban más végeredményre jut, mint a két említett szerző: szerinte ahhoz, hogy az ember tenni, alkotni tudjon valamit az élete során, ahhoz a szereplő-létet (is) választania kell. Persze az az előfeltevés, hogy a mozinéző tenni akar valamit, már eleve az élettől való megérintettségét, „csapdába esettségét” jelzi. (OTTLIK Géza: Buda. Európa, 1993. 18-20. o.)

<sup>567</sup> Vö.: TAMÁS Ferenc: *im.* 96-97. o.

<sup>568</sup> A világban lévő rossz – a keresztény teológia szerint – nem Isten teremtménye, hanem az eredeti bűnnel, az ember szabad választásának a következménye. A beszélő (közkeletű) problémája az, hogy Isten miért engedi meg a rosszat. Az erre a kérdésre való válaszkísérletek az (isteni) gondviselés és az (emberi) szabad akarat teológiai vitájának területére vezetnek.

<sup>569</sup> Az idézett részlet a vers hangulati csúcspontja, amire a szöveg szabályos, négysoros jambikus strófába

ez *egyrészt* azt jelenti, hogy Isten fölött nincsen olyan erkölcsi törvény, amire ő (a beszélő) vele szemben hivatkozhatna. Nincs olyan vonatkoztatási pont tehát, amihez Istent viszonyítani lehetne. Ha viszont Istenre semmiféle erkölcsi-etikai kódex nem vonatkozik, akkor érvényét veszti a lírai én erkölcsi törvények alapján Isten felett hozott „ítélete” is. Ennek a beszédnek tehát nincs tovább értelme – a beszélő elhallgat. *Másrészt*: Istennek azért nincs „odaföntje”, mert ő maga az odafönt, az ő személye az alapja annak az erkölcsi törvénynek, amelynek nevében a beszélő elítélte őt. Kisarkítva ez azt jelenti, hogy a beszélő Isten nevében ítélte el Istent – ennek *abszurditása* az egész „vádbeszédet” mintegy visszavonja. Ezt az abszurditást látja be a lírai én, mikor elhallgat, s ezzel mintegy megsemmisíti, „le-nullázza, visszaadja a hallgatásnak a szöveget. Annak a magányos, néma gyötrődésnek, amelyből vétetett.”<sup>570</sup>

Az *Istenről* című szöveg a többi prózavers hárompólusú struktúráját (beszélő-tárgy-megszólított) kétpólusúra egyszerűsíti: eltűnik a tárgy, *mint leírandó objektum*, helyette megmarad a beszélő és a megszólított kétpólusú viszonya. A cím ugyan arra utal, hogy a megnevezés tárgya a másik, a versben foglalt beszélgetés azonban nem a megszólított mi-benlétére, hanem tetteinek, illetve jelenlétének hiányára koncentrálnak, nincs szó tehát sem tárgyleírásról, sem pedig valódi meghatározási kísérletről. Ennek legfőbb oka egyrészt az, hogy a versben valóságos *Én-Te* viszony körvonalazódik, amely pedig nem leírható, hiszen – a Buber-i kifejezéssel élve – az *Én* nem tud semmi rész szerint valót a *Te*-ről. Másrészt a versnek magát a Megnevezhetetlent kellene leírnia (ha tárgyleíró prózaversről volna szó), erre pedig a szöveg nyilvánvalóan nem vállalkozik.

A többi prózaversre jellemző *gondolati-filozófiai* irányultság itt is jelen van, de másodlagos a *személyes érintettséghez* képest, amelynek szűrőjén keresztül megnyilvánul. (Ez a személyes érintettség kifejezettebb, erőteljesebben artikulált, mint a többi prózaversben.) A szöveg gondolati íve szó szerint a Megnevezhetetlenbe „ütközik” azon a ponton, ahol a beszélőt *saját gondolatmenete* vezeti el gondolkodása határaihoz, s vezeti vissza a hallgatáshoz, a beszéd visszavonásához. Ez nem a szöveg *nem vállalását* jelenti, inkább a szöveg, mint kudarc (a *megszólító beszéd*, mint kudarc) *vállalását*.

„*Egy szót se szóltam.*” – mondja a beszélő, s talán ez az a pont, ahol „a kétely és a kétségbeesés” a „valami több” felé transzcendeál.

---

való rendezhetősége is utal.

<sup>570</sup> TAMÁS Ferenc: *im.* 95. o.

## Befejezés

„Szép az a költemény, amelyet úgy ír valaki,  
 hogy figyelmét a kifejezhetetlenre mint kifejezhetetlenre irányítja.”  
 (Simone Weil)<sup>571</sup>

A disszertáció a Nemes Nagy Ágnes költészetében megjelenő párbeszédformák vizsgálatát tűzte ki céljául. A dolgozat két része a találkozás „történetét” mint *létélményt*, és a találkozás „látványát” mint a *létélményre adott reflexiót* próbálta nyomon követni az adott lírai korpuszon belül.

Az első rész Martin Buber *Én és Te* című esszéjének gondolatrendszere alapján a találkozás történetét az *Én-Te* viszony és az *Én-Az* reláció kettősségében, s a kettő körmozgásszerű váltakozásában próbálta megragadni. A viszonyképződés önmagába visszatérő folyamatának különböző stádiumait az *Éjszakai tölgyfa* című vers elemző értelmezésével próbáltuk meg összefoglalva bemutatni, amely a találkozástörténetről szóló fejezet középpontját alkotja.

A *Te* jelenléte az *Én-Te* viszonyban jelenvaló, az *Én-Az* relációban látens.<sup>572</sup> A két világ határa Nemes Nagy Ágnes költészetében egybeesni látszik a mondhatatlan és a mondható határával: az *Én-Te* viszony mondhatatlan, az *Én-Az* kapcsolat mondható. A költői figyelem és a nyelvi megjelenítés a kettő határára, a *nehezen mondhatóra* fókuszál. A viszony, mint olyan, nem jelenik meg (mert nem jelenhet meg) a nyelv szintjén, mégis létrehozza azt a különleges sűrűségű és erejű költői nyelvet, amely, mint egy függöny, a titkot, a mondhatatlant takarja.

Az *Én-Az* relációban, amikor a *viszony* aktualitása meggyengül, s a *Te* jelenléte látenssé válik, a viszonyra való emlékezés (s az utána való vágyakozás) mintegy *keretet* al-

<sup>571</sup> WEIL, Simone: *Jegyzetfüzet II.* Budapest, Új Mandátum, 1994. 71. o.

<sup>572</sup> Az és Te tapasztalatának váltakozása felfogható úgy is, mint a Rész(ek) és az Egész váltakozása: hiszen a *Te* (a „viszony”) mindig a Másiknak mint Egésznek a megértése, az *Az* (a „tapasztalat”, a „tudás”) pedig ugyanennek a Másiknak (mint *tárgynak, látványnak*) a részleteit, Részeit láttatja az *Énnel* – s e részletező szemlélés hozza magával a *leírást*. A Részek megértése közelebb visz az Egészhez, az Egész megértése a Részekhez – azután az egész előről kezdődik és szüntelenül ismétlődik; de ahogy a Másik megértése mélyül, mindig egy újabb síkon, mindig „beljebb” történik ez a megértés. (Vö. GADAMER, Hans-Georg: *Igazság és módszer.* Budapest, Gondolat, 1984. 192. o.)

kot a *Te* körül, amely már (vagy még) nem jelenvaló.

Valójában egy ilyen keret szerepét tölti be a találkozás élményére reflektáló második fejezetben a *látvány*. A versek beszélője, aki addig a találkozásból beszélt, a kései költészetben a találkozón *kívüli* pozíciót foglalja el: innen beszél, mintegy találkozás utáni állapotból, kívülről nézve a történetet.

A találkozás létélményére adott reflexió, a „látvány” a szövegek retorikai síkján formálódik. A költői kép szintjén a jelölt és jelölő között a *Napforduló* kötetig egyre növekszik a jelentéstani távolság, azaz egyre „szélesebbé” válik a tertium comparationis. Ezzel egyidejűleg – ugyanezen folyamat részeként – a jelölt és jelölő a *Napforduló* „mitikus” jelrendszerű verseiben azonossá válnak: a jelölők „eltűnő” jelöltje az a mítosz, amelyet maguk a jelölők hoznak létre, építenek fel. A *jelölők* tehát nem valamely önmagukon túli valóságra, hanem *önmagukra, mint jelöltekre vonatkoznak, azaz önmaguk jelölői* Nemes Nagy Ágnes költészetének érett szakaszában.

Az *Egy pályaudvar átalakítása* ciklus által reprezentált kései lírában a költői szemlélet és beszédmód addig is meglévő jellegzetességei radikalizálódnak: a *tárgyiasság*, a szövegek *látványrétegének* dominanciája; valamint az *elliptikus* mondat- és versszerkezetek jelenléte. A kései versekben megjelenő tárgyak és tájak szintén önmaguk jelölői, de már nem egy mitikus, ismeretlen jelrendszer részei, éppen ellenkezőleg: egy mindenki számára ismert valóság (pl.: a hetvenes évek Budapestje) hétköznapi, gyakran jelentéktelen darabjai. A versek beszélője *leírásokat* ad ezekről a – többnyire már a címben megjelölt – helyekről, objektumokról. Ezek a leírások (melyek nem felépítik, inkább részeire bontják egy költői világ jelrendszerét) minden eddiginél sűrítettebbek: a korábbi versekhez képest gyakrabban és radikálisabban alkalmazzák az *ellipszis* alakzatát – ezzel együtt mégis az élőbeszédhez közelítenek. Ez utóbbi irányba hat a prózaversforma és a megszólító beszéd megjelenése is a kései költészetben. A prózavers nemcsak két szövegforma határait rejti el, hanem – a sortörés mint *kiemelés* eljárásáról lemondva – a hangsúlyos és hangsúlytalan határait is. Emiatt a szöveg, pontosabban az ábrázolt látvány minden részlete egyformán fontos marad, ami nagymértékben növeli a versbeszéd belső feszültségét, intenzitását. Ugyanezt a hatást fokozzák a felhívó és rámutató funkciójú megszólító formák: a szöveg dialogikus jellege folyamatosan a figyelem erőterében tartja, mintegy folyamatosan „felmutatja” a látványt. Ennek az erőternek a megszólított olvasó is részévé válik.

A látvány központi szerepe miatt a kései költészet leírásai gyakran *képleírásokká* válnak. A kép, amely az egyszerit, a konkrétat (a dolgot mint *jelenséget*) ábrázolja, látványként képezi le a találkozás létélményét, a találkozás történetét, amely mint életút, mint

élet-történet is megjelenik a kései költészetben. A létösszegző tendencia rejtett jelenléte okozza egyrészt a filozófiai irányultság nagymértékű erősödését a prózaversekben, másrészt a *Szárazvillám* kötet idején elhagyott „vallomásosság” látens újramegjelenését. *A kései Nemes Nagy líra egyszerre válik minden addiginál személytelenebbé, és minden addiginál személyesebbé*: persze ez a személyesség már egy egészen más dimenzióban jelentkezik, mint például a korai kötet, a *Kettős világban* vallomásossága. A prózaversek beszélője úgy összegez, hogy „egybelátásának” tárgya nem csupán a személyes élettörténet, hanem maga a lét. Egyes szövegekben az egyetemes idő (és tér)képe jelenik meg úgy, mint életút (*Teraszos tájkép, A Föld emlékei*), illetve az életút jelenik meg egyetemes létként, a találkozás egyetemes, mindent magába foglaló történeteként (*Múzeumi séta*). A személyes és az egyetemes, a „kicsi” és a „nagy” tehát egymást tükrözik ezekben a rendhagyó módon „létösszegző” szövegekben, amelyekből lassanként eltűnik az én: a létező világ tárgyaiban szétszóródik és megsokszorozódik a tudat.

Ennek a személytelenség és személyesség irányába egyszerre ható folyamatnak az utolsó lépése egy gesztus. Nemes Nagy Ágnes utolsó verse, az *Istenről* egy gesztus-szöveg, amellyel a versek beszélője egyrészt utoljára és minden eddiginél nagyobb erővel (és személyességgel) szólít meg valakit, akiben valójában a teljes létezést mint az örök *Te*-t szólítja meg; másrészt (ezzel egyidejűleg) lemond mindenféle beszédről, mindenféle megnevezésről, történetmondásról és látványadásról, s visszaadja szövegét a végső hallgatásnak. Hiszen „...minden mű arra irányul, hogy beteljesüljön és elnémuljon egy csendben, ahol a végtelen beszéd visszanyeri teljhatalmát.”<sup>573</sup>

Michel Foucault szerint „a halál közeledte (...) azt az űrt jeleníti meg, amelyből kiindul és amely felé irányt vesz beszédünk...”<sup>574</sup> A „halál határa azonban végtelen teret nyit meg a nyelv előtt, vagy inkább benne magában; a halál fenyegető közelsége előtt (...) újrakezdi, elbeszéli önmagát, felfedezi az elbeszélés elbeszélését és ezzel végeérhetetlen egymásbaláncolódás előtt nyit utat. A nyelv a halál által húzott vonalon visszatükrözi önmagát: a találkozás mintha egy tükörben történne meg... A tükör mélyén, ahol újrakezdi beszédét (...), egy másik nyelv eszmél fel – az aktuális nyelv képe, egyszersmind kicsinyített, belső és virtuális modellje...”<sup>575</sup> Talán a költői szövegnek ez a megsemmisüléssel szemközti öntükrözése hozza létre az *Egy pályaudvar átalakítása* ciklus verseinek számtalan *mise en abyme*-ját, kicsinyített belső szövegtükrét, amelyek úgy tükrözik azt a szöve-

<sup>573</sup> FOUCAULT, Michel: *Nyelv a végtelenhez*. In: FOUCAULT, Michel: *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen, Latin Betűk, 2000. 65. o.

<sup>574</sup> *im.* 61. o.

<sup>575</sup> *im.* 61-62. o.

get, amelynek részei, ahogy a tükrözött szöveg a szövegek, a találkozások, a metaforikusan megjelenített „életút” egészét, s ahogy az életút a lét egészét, amelynek része.

Nemes Nagy Ágnes kései költészete rendkívüli gazdagságát talán ennek a végtelen belső tükörjátéknak (is) köszönheti, amely a „tükör” határvonalának, a halálnak a közeledtével egyre sűrűbbé és feszültebbé válik.

A határ átlépésével, a versek beszélőjének „tükrön túl” kerülésével ez a nyelven belüli öntükröződés nem szűnik meg, hanem folytatódik az olvasó és a szöveg párbeszédében. „Ahogy az alkotó mindig egyben befogadó is, először olvasóként kell bekapcsolódnia a játékba, ha be akar lépni az irodalmi hagyomány dialógusába. – írja Jauss – Egy dialógushoz nemcsak két beszédpartner kell, hanem készenlét a másiknak a maga másságában való felismerésére és elismerésére. Ez még inkább érvényes akkor, ha a másikat egy szöveg reprezentálja, amely már nem közvetlenül szól hozzánk.”<sup>576</sup>

Nemcsak a versbeli találkozás-történet nyit tehát új játékteret a szövegek közt, hanem a róla való gondolkodás is, hiszen „az irodalmi mozgásokban, folyamatokban is megjelenik, megformálódik a Másik, és az irodalomról való gondolkozásban megfogalmazódik a Másik érdeke. Másik-ká válhat maga a mű, ha nem a *mű* érdekében, hanem az aktuális kommunikációs helyzetben, az *itt/most* mutatkozó mű érdekében folyik a diszkurzus. A Másik-ká válhatnak a megértés folyamatában a befogadók is, ha nem a mű valamely objektív, tőlük elkülönülő, rajtuk túli értelmének a felkutatását tartják feladatuknak, hanem az általuk *itt/most elérhető és elérendő értelem* lesz [...] a cél...”<sup>577</sup> A műről való diszkurzusban tehát „egyszerre történik közeledés a mű mint Másik és a beszélgetőtárs mint Másik felé.”<sup>578</sup>

A disszertáció – párbeszédben Nemes Nagy Ágnes költészetével és annak olvasóival – a szöveg-korpuszban körvonalazódó találkozás-történetet és találkozás-látványt próbálta meg „visszatükrözni”. A „költészet az egyedüli irodalmi beszédmód, ahol a heideggeri egymássalét értelmében legtisztábban mehet végbe a saját és az idegen, az én és a másik közötti távolság áthidalása.”<sup>579</sup> A dolgozat – Nemes Nagy Ágnes líráját vizsgálva – ennek a távolságokat áthidaló irodalmi beszédmódnak igyekezett a szolgálatába szegődni.

<sup>576</sup> JAUSS, Hans Robert: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok*. Budapest, Osiris, 1997. 286. o.

<sup>577</sup> KOVÁCS Kristóf András: *A másik*. = Forrás 1994/9. 110. o.

<sup>578</sup> *uo.*

<sup>579</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Költészet és dialógus. A lírai művek befogadásának kérdéséhez*. In: KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *Irodalom és hermeneutika*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2000. 147. o.

# FELHASZNÁLT IRODALOM

ALFÖLDY Jenő: *Képek, szobrok – szavak.* = Orpheus 1995/1996

ALFÖLDY Jenő: *Nemes Nagy Ágnes: Napforduló.* = Kortárs 1969/2

ALFÖLDY Jenő: „Mesterségem, te gyönyörű”. *Nemes Nagy Ágnes költészetéről.* = Jelenkor 1974/5.

BAHTYIN, Mihail: *A beszéd műfajai.* In: BAHTYIN, Mihail: *A beszéd és a valóság. Filozófiai és beszédelméleti írások.* Budapest, Gondolat, 1986.

BAHTYIN, Mihail: *A szó a költészetben és a prózában.* In: BAHTYIN, Mihail: *A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok.* Budapest, Gondolat, 1976.

BAHTYIN, Mihail: *Marxizmus és nyelvfilozófia.* In: *A beszéd és a valóság. Filozófiai és beszédelméleti írások.* Budapest Gondolat, 1986.

BALASSA Péter: *Létpoétika és verskertészet. Nemes Nagy Ágnes: Metszetek című esszékötetéről.* = Jelenkor, 1982/12

BÁNYAI János: *A költészet helyzetei II. A forma mint gesztus [Napforduló].* = Híd 1968/1

BÁRDOS László: *Az átmenetiség alakzatai. Nemes Nagy Ágnes két prózaverse.* In: Nemes Nagy Ágnes: *Erkölc és rémület között. In memoriam Nemes Nagy Ágnes.* (Szerk.: Lengyel Balázs-Domokos Mátyás) Nap Kiadó, 1996.

BENEY Zsuzsa: *Patak, szél, vadkacsák. Mágikus elemek Nemes Nagy Ágnes költészetében.* = Orpheus 1995/1996

BENEY Zsuzsa: *Szó és csend között.* Budapest, Liget Műhely Alapítvány, 1995

BERNÁTH Árpád: *A motívum-struktúra és az embléma-struktúra kérdéseiről*. in: uő: *Építőkövek. A lehetséges világok poétikájához*. Szeged, Ictus Kiadó, 1998.

BERTA Erzsébet: *Nemes Nagy Ágnes és a tárgyias lírai kifejezőmód*. = Alföld 1980/5

BETTELHEIM, Bruno: *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*. Budapest, Gondolat, 1988.

BEZECZKY Gábor: *Mi a dialogikus, mi nem?* = Helikon 2001/1

*Biblia. Ószövetségi és újszövetségi Szentírás*. Budapest, Szent István Társulat, 1982.

BIEDERMANN, Hans: *Szimbólumlexikon*. Budapest, Corvina 1996.

BÍRÓ Dániel: *Martin Buber dialógus-filozófiája*.

In: Martin Buber: *Én és Te*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1994.

BOEHM, Gottfried: *A képi értelem és az érzékszervek*. In: *Kép, fenomen, valóság*. (Bacsó Béla szerk.) Budapest, Kijarat Kiadó, 1997.

BOEHM, Gottfried: *A képleírás. A kép és a nyelv határaitól*. In: *Narratívák I*. Szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijarat Kiadó, 1998.

BOEHM, Gottfried: *A kép hermeneutikájához*. = *Kép – képiség*. Athaeneum, (Bacsó Béla szerk.) 1993/4

BÓKAY Antal: *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*. Budapest, Osiris, 2001.

BUBER, Martin: *Én és te*. Budapest, Európa, 1994.

BUDA Attila: *Bibliográfia. Nemes Nagy Ágnes*. In: <http://www.neumann-haz.hu/scripts/DIA>



CASSIRER, Ernst: *Mitikus, esztétikai és teoretikus tér.* = Vulgo, 2000/1-2.

CSORBA Győző: *[Kettős világban].* = Sorsunk 1947/2

CSÚRI Károly: *Lehetséges világok. Tanulmányok az irodalmi műértelmezés témaköréből.* Budapest, Tankönyvkiadó, 1984.

DANYI Magdolna: *Hasonlaltípusok Pilinszky János költészetében. A hasonlaltípusok jelentéstani értelmezése.* = Jelenkor, 1991/11 935. o.

EISEMANN György: *A kozmikus rímek mestere. Nemes Nagy Ágnes: Szó és szótlanság.* = Magyar Napló 1989/4

ELIADE, Mircea: *A szent és a profán.* Budapest, Európa, 1999.

FREJDENBERG, Olga: *Metafora.* (ford.: HORVÁTH Márta) In: KOVÁCS Árpád – V. GILBERT Edit (szerk.): *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletirők tanulmányai.* Pécs, JPTE Kiadó, 1994.

FOUCAULT, Michel: *Nyelv a végtelenhez.* In: FOUCAULT, Michel: *Nyelv a végtelenhez.* Debrecen, Latin Betűk, 2000.

FÖLDÉNYI F. László: *A lélek szakadéka. Goya Szaturnusza.* Pécs, Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1993.

GADAMER, Hans-Georg: *Igazság és módszer.* Budapest, Gondolat, 1991.

GADAMER, Hans-Georg: *Szó és kép – „így igaz, így létező.”* In: GADAMER, Hans-Georg: *A szép aktualitása.* Budapest, T-Twins Kiadó, 1994.

GADAMER, Hans-Georg: *Épületek és képek olvasása.* In: GADAMER, Hans-Georg: *A szép aktualitása.* Budapest, T-Twins Kiadó, 1994.

GADAMER, Hans-Georg: *A kép és a szó művészete*. In: *Kép, fenomén, valóság*. Bacsó Béla szerk. Budapest, Kijárat Kiadó, 1997.

HARTAI Ilona: *A modern költői nyelv kérdései és egy motívum Nemes Nagy Ágnes műhelyében*. (Kézirat)

HEIDEGGER, Martin: *A műalkotás eredete*. Budapest, Európa 1988.

HEIDEGGER, Martin: *Lét és idő*. Budapest, Osiris 2001.

HEIDEGGER, Martin: *A földút*. In: „...költőien lakozik az ember...” *Válogatott írások*. Budapest, T-Twins Kiadó/Pompei 1994.

HOPPÁL Mihály - JANKOVICS Marcell - SZEMADÁM György: *Jelképtár*. Budapest, Helikon, 1996.

HORVÁTH Ida: *Nemes Nagy Ágnes világképe* = Üzenet, 1998/12

HORVÁTH Kornélia: *Fák, tárgyak, szavak*. In: *Tühegyen. Elemzések a későmodernség magyar lírája köréből*. Budapest, Krónika Nova, 1999.

HORVÁTH Kornélia: *Metafora és költői nyelv*. In: HORVÁTH Kornélia – SZITÁR Katalin (szerk.): *Szó – elbeszélés – metafora. Műelemzések a huszadik századi magyar próza köréből*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2003.

HUBAY Miklós: „*Hol vannak az új magyar költők?*” = Magyarok 1947/7

JANKOVICS Marcell *A fa mitológiája*. Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998.

JAUSS, Hans Robert: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok*. Budapest, Osiris, 1997.

*József Attila költeményei*. (Szerk.: Réz Pál) Budapest, Helikon, 1990.

JUHÁSZ Anikó: *Lét és líra. Rilke-Heidegger-Nemes Nagy Ágnes.* = Orpheus 1995/1996

JUNG, C. G.: *Alapfogalmaink lexikona.* Budapest, Kossuth Kiadó 1997.

JUNG, C. G.: *Mélysegeink ösvényein. Analitikus pszichológiai tanulmányok.* Budapest, Gondolat 1993.

KABDEBÓ Lóránt: *Költészetbeli paradigmaváltás a húszas évek második felében.* In: KABDEBÓ Lóránt : „*A magyar költészet az én nyelvemen beszél*”. *A kései Nyugat-líra összegződése Szabó Lőrinc költészetében.* Budapest, Argumentum Kiadó, 1996.

KARDOS László: *Szárazvillám.* = Nagyvilág 1957/2

KECSKÉS András – SZILÁGYI Péter – SZUROMI Lajos: *Kis magyar verstan.* Budapest, Országos Pedagógiai Intézet 1985.

KECSKÉS András: *A francia verselmélet tanulmányai* = Helikon 1971/2

*Keresztes Szent János összes versei és válogatott prózája.* (ford.: TAKÁCS Zsuzsa) Budapest, Európa, 1992.

KIBÉDI VARGA Áron: *A realizmus alakzatai.* In: *Az irodalom elméletei IV.* Pécs, Jelenkor Kiadó, 1997.

KIBÉDI VARGA Áron: *Vizuális argumentáció és vizuális narráció.* In: = *Kép – képesség.* Athaeneum, Bacsó Béla szerk., 1993/4

KOVÁCS Kristóf András: *A másik.* = Forrás 1994/9.

KNÖRRICH, Otto: *Lexikon lyrischen Formen.* Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1992.

KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Költészet és dialógus. A lírai művek befogadásának kérdéséhez.* In: KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *Irodalom és hermeneutika.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 2000.

LACROIX, Jean: *A perszonalizmus – hit az emberben.* = Mérleg 1975/3

LENGYEL Balázs: *Két Róma.* Budapest, Balassi Kiadó, Budapest 1995.

LENGYEL Balázs: *A Márciusi Fronttól az Újholdig.* In: Újhold-Évkönyv 1986/1

LENGYEL Balázs: *Utószó.* In: *Nemes Nagy Ágnes összegyűjtött versei.* Budapest, Osiris-Századvég 1995.

LÉVINAS, Emmanuel: *Az arc mezeitelensége. Emmanuel Levinassal beszélget Philippe Nemo.* (ford.: Mártonffy Marcell) In: Műhely 1994/1

LÉVINAS, Emmanuel: *Etika mint első filozófia. Florian Rötzer interjúja.* (ford. Boros János, Orbán Jolán) = Jelenkor 2000/10

LÉVINAS, Emmanuel: *Paul Celan – A léttől a másikig.* (ford. Varga Mátyás) = Nagyvilág 2001/9

LÉVINAS, Emmanuel: *Teljesség és végtelen.* (ford.: Tarnay László) Budapest, Jelenkor Kiadó, 1999.

LUKÁCSY Sándor: *Seregszemle.* = Magyarok 1948/4.

MAGYAR Éva: *Egy pár-beszéd rétegei.* = Jelenkor 1997/7-8

MÁRVÁNYI Judit: *A „Ház a hegyoldalon”.* = Orpheus 1995/1996

MELETYINSZKIJ, Jeleazar: *A mítosz poétikája.* Budapest, Gondolat, 1985.

MÉSZÖLY Miklós: *Hódolat és csend a költő sírjánál.* = Magyar Hírlap, 1991. augusztus 30.; In: *Erkölc és rémület között.*

NEMES NAGY Ágnes: *Erkölc és rémület között. In memoriam Nemes Nagy Ágnes.* (Szerk.: Lengyel Balázs-Domokos Mátyás) Nap Kiadó, 1996.

NEMES NAGY Ágnes: *Felicián vagy a tölgyfák tánca*. Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó 1987.

*Nemes Nagy Ágnes Összegyűjtött versei.* (szerk. Lengyel Balázs) Budapest, Osiris-Századvég 1995.

NEMES NAGY Ágnes: *Szó és szótlanság. Összegyűjtött esszék I.* Budapest, Magvető, 1989.

NEMES NAGY Ágnes: *A magasság vágya. Összegyűjtött esszék II.* Budapest, Magvető, 1992.

NEMES NAGY Ágnes: *Az élők mértana I.-II. Prózai írások.* Budapest, Osiris, 2004.

NEMES NAGY ÁGNES: *Szárazvillám*. Budapest, Magvető, 1957.

NYÍRI Tamás: *A filozófiai gondolkodás fejlődése*. Budapest, Szent István Társulat, 1993.

OLASZ Sándor: *Newton almája. Nemes Nagy Ágnes „tűnődései” a modern költői nyelvről.* = Orpheus 1995/1996.

OTTLIK Géza: *Minden megvan*. In: OTTLIK Géza: *Hajnali Háztetők – Minden megvan*. Budapest, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1994.

OTTLIK Géza: *Buda*. Budapest, Európa, 1993.

OTTLIK Géza: *Próza*. Budapest, Magvető 1980.

OVIDIUS, Publius Naso: *Átváltozások*. (ford. Devecseri Gábor) Budapest, Magyar Helikon 1964.

PÁL József - ÚJVÁRI Edit: *Szimbólumtár*. Budapest, Balassi, 1997.

PRÁGAI Tamás: *A figyelem szenvedélye. Nemes nagy Ágnes költészetéről.* = Új Forrás 1994/4

PROPP, V. J.: *A mese morfológiája*. Budapest, Osiris 1999.

RADNÓTI Sándor: *Között. Nemes Nagy Ágnes lírája*. = Kortárs, 1975/8

RAHNER, Karl – VORGRIMLER, Herbert: *Teológiai kishoztár*. Budapest, Szent István Társulat, Bp. 1980.

RAJNAI László: *Negyedik nemzedék*. = Sorsunk 1948/1

RÁKOSI Marianna: *Martin Buberről*. In: *Füst Milán-dialógusok*. (Szerk. Kovács Kristóf András és Szabolcsi Miklós) Budapest, Anonymus, 2000.

RILKE, Rainer Maria: *Versek*. Szeged, Ictus Kiadó 1995.

RILKE, Rainer Maria: *Werke I*. Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1987.

RÓNAY György: *Az olvasó naplója. [Napforduló]*. = Vigilia 1967/10

RÓNAY György: *Nemes Nagy Ágnes, vagy az úgynevezett objektív tárgyias líra*. = Új Írás 1971/11

RÓNAY László: *Nemes Nagy Ágnes: A Föld emlékei*. = Kritika 1986/9

SARTRE, Jean-Paul: *Az Undor. Regények és elbeszélések*. (Ford: Réz Pál) Budapest, Európa Könyvkiadó, 2001.

SCHEIN Gábor: *Nemes Nagy Ágnes költészete*. Budapest, Belvárosi Könyvkiadó, 1995.

SCHEIN Gábor: *Nemes Nagy Ágnes költészetének fogadtatása*. = Orpheus 1995/1996.

SIMON Balázs: *Ekhnáton és a Szent. Értelmezési kísérlet*. = Orpheus 1995/1996

SOMLYÓ György: *Költők és utak*. = Újhold 1947/1-2

SOMLYÓI T. Tibor: *A dialógus filozófusa.* = Veritas 1993/2

SÓTÉR István: *Négy nemzedék.* Budapest, Pallasz, 1984.

SZABÓ Anna: *A prózavers kérdése a francia szakirodalomban.* = Filológiai Közöny 1980/1

SZABÓ István György: *Martin Buber.* = Aula 1993/1.

SZÜCS Terézia: *Mi és a Nap. Nemes Nagy Ágnes: Ekhnáton – Martin Buber: Én és Te.* = Pannonhalmi Szemle 1996/3.

TAMÁS Ferenc: „*Kimondani, s elrejteni.*” *Létélmény és módszer Nemes Nagy Ágnes költészetében: a Paradicsomkert tanulságai.* = Orpheus 1995/1996

TAMÁS Ferenc: *A szakralitás-élmény Nemes Nagy Ágnes költészetében.* = Pannonhalmi Szemle 1993/4

TAMÁS Ferenc: „*Ettél citromalmát?*” *Nemes Nagy Ágnes verséről.* = Kortárs 2000/4

TANDORI Dezső: *A fokozhatatlan fokozható. (Nemes Nagy Ágnes: A lovak és az angyalok.)* = Kortárs 1981/4.

TANDORI Dezső: *A magam mindenkori és nem változó Nemes Nagy Ágnes-képe.* = Orpheus 1995/1996

TANDORI Dezső: *Mint egy hír, tölgy-alakban.* In: NEMES NAGY Ágnes: *Erkölc és rémület között.*

TANDORI Dezső: *Angyallobogás röntgenképe (A Föld emlékei)* = Könyvvilág 1986/5

TARBAY Ede: *Rétegek.* = Orpheus 1995/1996

TENGELYI László: *Lévinas és a jó anarchiája*. = Holmi 1996/8

THOMKA Beáta: *Képi időszerkezetek*. In: *Narratívák I.* Szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat Kiadó, 1998.

TOMA Viktória: *Nemes Nagy Ágnes világképe, avagy egy gondolat nyakáról*. = Üzenet, 1998/12

TRÄGER, Claus: *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*. Leipzig, Veb Biographisches Institut, 1986.

USZPENSZKIJ, Borisz: *A kompozíció poétikája. (A művészi szöveg szerkezete és a kompozíciós formák tipológiája)*. Budapest, Európa, 1984.

VARGA Domokos: *Foszló partok, omló határok*. = Orpheus 1995/1996

VARGA Mátyás: *Időtlenység a mulandóságban. Nemes Nagy Ágnes költészetének ismeretelméleti problémafelvetéséről*. = Pannonhalmi Szemle 1996/3

VARGA Mátyás: *Képtilalom*. = Jelenkor 1992/1.

VERES András: *A monológ védelmében. (Vita Bezeckzy Gáborral.)* = Helikon, 2001/1

VIDOR Miklós: *Kettős világban*. = Vigilia 1947/4

*Világirodalmi Lexikon*, 11. kötet, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1993.

WEIL, Simone: *Jegyzetfüzet II.* Budapest, Új Mandátum, 1994.

ZALABAI Zsigmond: *Tűnődés a trópusokon* Bratislava, Madách Kiadó, 1981.

ZIMÁNÉ LENGYEL Vera: *Nemes Nagy Ágnes válogatott bibliográfiája*. Budapest, Új-Kilátó, 1996.